UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

OSCAR WILDE

L'INFLUENCE FRANÇAISE DANS SON ŒUVRE

« Cependant on avait des ancêtres en littérature aussi bien que dans sa propre race, plusieurs d'entre eux étant plus près peut-être par le type et le tempérament, et certainement avec une influence dont on était plus absolument conscient ».

(Le Portrait de Dorian Gray)

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

PAR

KELVER HARTLEY M. A.

LIBRAIRIE
DU
RECUEIL SIREY
(SOCIÉTÉ ANONYME)
22, Rue Soufflot, PARIS (V^e^)

1935

OSCAR WILDE

L'INFLUENCE FRANÇAISE
DANS SON ŒUVRE

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

OSCAR WILDE

L'INFLUENCE FRANÇAISE DANS SON ŒUVRE

« *Cependant on avait des ancêtres en littérature aussi bien que dans sa propre race, plusieurs d'entre eux étant plus près peut-être par le type et le tempérament, et certainement avec une influence dont on était plus absolument conscient* ».

(*Le Portrait de Dorian Gray*)

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris

PAR

KELVER HARTLEY M. A.

LIBRAIRIE
DU
RECUEIL SIREY
(SOCIÉTÉ ANONYME)
22, Rue Soufflot, PARIS (V^e^)

1935

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

PRÉFACE

Ce travail a pour but de fournir à celui qui fera la grande biographie critique de Wilde que nous attendons tous, un certain nombre de faits, d'opinions, et de conjectures sur l'aspect le plus important de sa vie et de son œuvre : l'influence française.

Nous tenons à remercier bien chaleureusement tous ceux qui nous ont apporté de l'aide ou de l'encouragement. Notre reconnaissance est due surtout à M. le Professeur Fernand Baldensperger, qui nous a suggéré le présent sujet, et dirigé nos recherches avec une bonté inaltérable.

Nous avons usé du privilège que nous confère le service des Postes d'interpeller les hommes en vue, pour soumettre nos difficultés aux survivants de l'entourage de Wilde et aux écrivains qui se sont occupés de lui. Tous nous ont répondu avec une courtoisie qui nous a paru imméritée. Nous voulons exprimer toute notre gratitude à Lord Alfred Douglas, à MM. André Gide et Robert Sherard, au Révérend E.G. Seale, Proviseur de Portora Royal School, à M. le Professeur Trench, de l'Université de Dublin, et à plusieurs autres. M. André Gide a très aimablement consenti à prendre connaissance de cet essai avant l'impression.

K. H.

INTRODUCTION

Notre premier soin sera de délimiter le sujet qui nous a été confié. Il ne s'agit pas de raconter par le menu tous les rapports que Wilde eut avec le grand pays qu'il aimait tant et si sincèrement, ni de dresser l'itinéraire de ces voyages au cours desquels il sillonna la France en tous les sens, de Calais à La Napoule, de Rouen à Nice, croisant en yacht sur les côtes normandes, descendant la Loire au fil de l'eau. Il appartiendra à un autre également de tracer la courbe mélancolique de ses domiciles à Paris ; au point de départ, l'on verra l'appartement de l'Hôtel du Quai Voltaire, puis celui, hyménéen et très fleuri, de la rue de Rivoli ; ensuite, pendant les années heureuses, le Grand Hôtel de l'Athénée, nº 15 rue Scribe, l'Hôtel Moderne, celui qui s'intitulait « Grand » par excellence, et celui encore qui ne déparait pas le Boulevard des Capucines, ouvriront leurs portes à un Oscar resplendissant ; enfin, après la débâcle, on l'apercevra s'engouffrant dans les froides entrées de maisons meublées, très respectables certes, mais sans prétention à l'élégance. On le suivra à la trace de l'Hôtel de Nice, rue des Beaux-Arts, dans d'autres garnis du Quartier Latin, pour revenir à l'Hôtel d'Alsace, dont le propriétaire non seulement accueillit le poète momentanément sans ressources, mais alla dégager ses malles de ses propres deniers. La mort souhaitée vint le trouver là ; ainsi il ne connut jamais l'ultime déchéance du petit rentier célibataire, les repas à vingt sous, le bougeoir, la rampe grasse, le lit défait.

Rappelons seulement que la terre de France garde ses cendres ; qu'il a voulu que ce soit ainsi. Le pompeux mausolée sous lequel il repose maintenant n'était ni prévu ni souhaité ; il aurait préféré, à coup sûr, une dalle très simple, mais de matière précieuse, jaspe ou porphyre, avec l'inscription : OSCAR WILDE PARISIEN.

Non moins que les excursions biographiques, les développements littéraires nous sont interdits ; tout en essayant d'éclairer cette figure représentative qui se tient au confluent de deux civilisations, il nous faudra éviter d'une part de refaire maladroitement l'étude d'Ernest Raynaud sur *La mêlée symboliste* et d'autre part de démarquer les ouvrages de ces auteurs anglais que M. Farmer a si bien su résumer dans sa thèse : *Le mouvement esthétique et décadent en Angleterre* (1873-1900) [1]. Sauf exception, nous nous en tiendrons à un examen serré du texte de l'œuvre de Wilde, où nous relèverons pour ainsi dire le dépôt que l'influence française y a laissé. Alors seulement nous pourrons désigner en pleine connaissance de cause les écrivains étrangers auxquels il est redevable, mesurer sa dette, répartir équitablement les mérites et les défauts. Obéissant à des conseils désintéressés dont nous nous plaisons à reconnaître la sagesse, nous laisserons dans l'ombre tout ce travail méthodique qui a coûté des mois d'un temps qui nous était déjà compté. Il était une époque où nous étions enclins à murmurer : Quoi, disions-nous, avoir recopié tous les mots français contenus dans l'édition Methuen, y compris les répétitions et les noms propres, les avoir classés, comparés, analysés, et puis renoncer à en tirer parti, voilà qui est un peu fort ! Mais maintenant il nous apparaît que ces détails, qui auraient été si fastidieux à transcrire, serviront admirablement de fond à notre modeste essai, lui donneront quelque chose de substantiel qui lui manquait peut-être. Ainsi nous ne hasarderons rien qui n'ait l'appui d'un fait constatable, ou, si nous faisons des conjectures, nous les signalerons comme telles. Par exemple, lorsque nous disons que, pareille à celle de Des Esseintes, la bibliothèque française de Wilde commençait avec le siècle, nous avons devant nous une table où les allusions littéraires tirées de tous ses écrits sont groupées sous les rubriques des diverses écoles. Lorsque nous hésitions à conclure que Balzac était celui à qui Wilde avait pris le plus, la circonstance matérielle que le nom du grand romancier revient vingt-trois fois, tandis que celui de Baudelaire, son plus proche rival, n'est répété que vingt fois, les allusions indirectes gardant le même rapport, s'ajoutant à des considérations d'une autre

1. Paris, Champion, 1931, in-8°.

espèce, nous a paru d'un poids suffisant pour entraîner le plateau de la balance en sa faveur.

Nous nous occupons beaucoup dans ces pages de cette action éloignée d'un homme sur un autre qu'il est convenu d'appeler l'influence littéraire. Quelles en sont les limites, et qu'est-ce qui la différencie de la relation inavouable qui unit le plagiaire à son illustre victime ? Ce problème doit être résolu, car, inutile de le dissimuler, il est posé avec instance à chaque tournant de la carrière de Wilde. D'abord, est-il bien sûr qu'un critique de bonne volonté risque sérieusement de confondre le voleur éhonté avec celui dont la sensibilité de pur métal, sans alliage, rend un son argentin et personnel à tout choc venant de l'extérieur ? Non, au contraire, il est admis qu'un auteur copiste, s'il existait, serait un vrai contre-sens dans la nature, car comment tant d'élévation d'âme, tant de faiblesse peuvent-elles se rencontrer dans le même ? On est l'un ou l'autre, jamais créateur et parasite à la fois. La raison en est que piller les ouvrages des contemporains ou des devanciers répugne toujours à la grandeur d'un esprit qui a su créer quelque chose de nouveau en le tirant, et avec quelles angoisses Dieu sait ! de ce néant où reposent les idées qu'on aura demain. Mais l'honneur ne défend pas qu'on s'excite d'un beau livre comme d'un vin généreux, et que les propos qu'on tient après n'aient comme un souvenir de la grappe. C'est permis ; c'est même recommandé dans les manuels.

Il s'agit de s'entendre sur le sens des mots qu'on emploie. Souvenons-nous qu'*académie* veut dire (selon le voisinage d'autres signes) ou une assemblée de respectables vieillards, ou une femme nue. De même, on blâme ou loue l'imitation d'après des idées souvent arbitraires ; indispensables aux jeunes, elle devient tout-à-coup nuisible à un âge que les pontifes ne se donnent pas la peine de préciser.

Est-ce qu'on reproche à Wilde d'avoir eu des modèles ? Il aurait mieux valu nous montrer quelqu'un qui s'en est passé, car depuis si longtemps qu'on fait des livres, a-t-on vu un seul homme qui ait appris à bien écrire, possédant seulement les notions suffisantes de grammaire et de syntaxe qui permettent d'aligner des phrases correctes ? Et puis, il faut un goût déjà très affiné pour se mettre à la meilleure école. L'exemple de ces écrivains qui nous paraissent dignes d'être suivis aide à dégrossir notre origi-

nalité, justement parce que les qualités que nous leur reconnaissons sont celles que nous sommes capables d'estimer, étant déjà plus ou moins les nôtres. Ils nous offrent une image agrandie de nous-mêmes, à laquelle nous nous efforçons de ressembler. Elire un guide, c'est faire une profession de foi, comme lorsque le jeune Wilde se réclamait surtout de Théophile Gautier. Mais aussi, un homme d'esprit a toujours les admirations utiles et clairvoyantes, et quant il se choisit un maître, il ne prend jamais celui que la génération nouvelle délaissera. Son choix ne flatte pas seulement, il consacre.

Quelquefois, il faut l'admettre, comme pour Diderot, la réaction de Wilde n'est plus proportionnée à l'incident qui le met en branle ; *Salomé* est sortie d'un cas fortuit qui aurait très bien pu ne pas se produire ; chez Jean Lorrain il aperçut une tête de femme en cire, coupée et posée sur un plat, et partant de là, il fit sa pièce. Cela est non moins normal ; on a vu de grands talents qui sont restés longtemps endormis, mais à qui un très petit choc a suffi pour les réveiller ; ensuite, ils ont fait preuve d'une force et d'une justesse que ne possédait pas celui qui les a poussés à écrire.

La part étrangère dans l'œuvre de Wilde est énorme, mais nous ne croyons pas qu'elle soit pour cela moins estimable, ni qu'il faille restituer les emprunts. Personne, à moins d'être un vrai puritain esthétique, ne voudrait forcer un peintre à rendre ses tableaux à la Nature ou à reporter toute sa gloire sur la femme qui lui avait mis au cœur cette joie qui jaillit de ses pinceaux. Pourquoi donc méconnaître le mérite de Wilde, car, si son inspiration lui vient à travers l'œuvre d'art, il en était de même pour Gautier. Wilde voyait tout par cette *lentille* dont parle quelque part Marcel Proust ; la lecture des grands stylistes français lui avait procuré une façon de voir toute picturale, de sorte que le crépuscule pour lui, c'était Corot, un vol d'hirondelles, Hokusaï.

Il a rendu difficile la tâche de ses défenseurs en soutenant à Coulson Kernahan et à d'autres (ironiquement ?) qu'il n'est pas nécessaire de reconnaître les dettes qu'on a contractées à des écrivains connus : la moralité de cet entretien est un souriant : « N'avouez jamais ! ». « C'est à peine équitable envers Bunyan, si vous le dépassez, de

faire sentir, quelques siècles après, combien plus spirituel vous êtes, et c'est même plus injuste, si vous gâtez ce qu'il a dit, et puis le tenez responsable »[2].

Néanmoins, nous croyons de notre devoir, au seuil d'une étude qui ressemble nécessairement par endroits à un exposé impitoyable, de dire bien haut que Wilde appartenait à la même famille intellectuelle que Gautier et les Goncourt, celle des artistes-critiques, des jouisseurs, des collectionneurs de belles choses. Famille qui s'accroîtra nécessairement, comme il a dit dans *Intentions*, à mesure que les sujets et les méthodes de création s'épuisent, et que les richesses s'entassent.

2. Coulson Kernahan, *In Good Company*, London, 1917, in-8°, p. 209.

Première Partie

POINTS DE CONTACT

ESQUISSE BIOGRAPHIQUE

Nous nous attacherons à faire de cette partie de notre travail l'histoire des origines et de la croissance de l'influence française dans la vie d'Oscar Wilde, noyant les détails qui ne se rapportent pas à ce sujet, et donnant par contre, un certain relief aux incidents de nature à nous aider à rendre compte de cette évolution qui fit de lui le premier auteur français de race anglaise depuis Antoine Hamilton et Beckford.

Oscar Fingal O' Flaherty Wills Wilde naquit à Dublin, le 16 octobre 1854. Il eut un frère aîné, William, né en 1852, et une sœur cadette, Isola, qui mourut enfant. On a donné les plus diverses interprétations du caractère de ses parents, mais les biographes modernes, ceux du moins bui n'ont pas intérêt à les blanchir, s'accordent à trouver qu'ils étaient, en somme et malgré leurs qualités réelles, des anormaux. Son père, le Dr. Wilde, éminent chirurgien et oto-oculiste, fonda un hôpital, et fut nommé en 1853, oculiste ordinaire de la Reine. Archéologue et folk-loriste, il avait publié plusieurs études sur le passé héroïque de l'Irlande. Il avait même des prétentions littéraires qui n'étaient d'ailleurs nullement exagérées, car on lit encore avec plaisir le récit d'un voyage qu'il entreprit dans la Méditerranée, et son livre sur *Les dernières années de la vie du Dean Swift*. Il reçut, en 1864, le titre de chevalier pour les services qu'il avait rendus aussi bien à la littérature qu'à la science. Ce qui mérite de retenir plus particulièrement notre attention, c'est la circonstance qu'il écrivit presque entièrement une *Vie de Beranger*. Enlevé par la mort avant qu'il pût la terminer, il confia à sa femme le soin d'achever son ouvrage, ce qu'elle fit avec un goût et une érudition très sûrs. Mais tous ceux qui se sont adonnés à la critique wildienne ont eu le tort d'assumer qu'il s'agissait là du célebre chansonnier Pierre-Jean Béranger (1780-1857) ;

au contraire, Sir William Wilde et sa collaboratrice voulaient commémorer un savant irlandais, Gabriel Beranger [1].

Malheureusement ce médecin aux dehors si austères fut un libertin, et ses fredaines ont longtemps défrayé la chronique scandaleuse de Dublin [2]. Il légua à son fils un tempérament avide de plaisir, l'habitude et le besoin d'une existence large et aisée, et la religion du succès.

Quant à la mère d'Oscar, Jane Francesca Elgee, elle s'était signalée avant son mariage par des articles et des vers révolutionnaires qu'elle fit paraître dans les journaux séparatistes. Elle y dénonça avec si peu de ménagements *le tyran étranger* [3] qu'elle attira un procès aux rédacteurs de *La Nation*, qui valut à quelques-uns la déportation aux colonies. L'hymen ne l'assagit pas, mais l'amena à abandonner la cause de la liberté pour se dévouer aux belles lettres. Remarquablement instruite, elle lisait à livre ouvert le français et l'allemand. Plus tard, à Londres, (vers 1879) elle traduisit des ouvrages de Dumas et de Lamartine. Elle se chargea de l'instruction préparatoire de son fils Oscar jusqu'à l'âge de neuf ans, où il entra au Collège Royal de Portora. Elle se fit aider des meilleurs professeurs libres de la ville, mais elle sut diriger de près leurs leçons, et donner ainsi une première impulsion vers les études littéraires et linguistiques où elle se complaisait. La circonstance que le jeune Oscar ne prit pas le français en horreur, comme tant de ses compatriotes, à une époque où il était si mal enseigné, prouve que cette langue lui fut d'abord présentée sous un jour aimable, comme le moyen naturel qu'ont de se communiquer entre eux les hommes du monde, et l'idiome prédestiné des beaux parleurs. Le milieu dans lequel il grandit était propre à renforcer cette association d'idées. A table, il a pu remarquer que ses parents avaient parfois recours au français, quand la rudesse ou l'insuffisance de la langue maternelle les y contraignait. Dans le salon de sa mère, perché sur un tabouret, à l'instar de celle qui fut Mme de Staël, éclatant de santé, frisé et

1. Cf. Sir William Robert Wills Wilde : Memoir of Gabriel Beranger, and of his Labours in the Cause of Irish Art and Antiquities, from 1760 to 1780 (concluding portion by Lady Wilde). Dublin, 1880, 8°.

2. Voir sur ce point la lettre du professeur Tyrrell, citée par Frank Harris : *La vie et les confessions d'Oscar Wilde* (traduction de Henry-D. Davray et Madeleine Vernon), t. I, p. 30.

3. Dans son manifeste *Alea Jacta Est*, *The Nation*, (29 juillet 1848).

paré comme une jeune fille, Oscar vit défiler tout ce qui, à Dublin, se piquait de penser et d'écrire. Là aussi, il entendit discourir des gens d'esprit, et quoiqu'un cerveau de neuf ans ne puisse pas juger sainement des mérites d'un entretien, il crut apercevoir un certain rapport entre les belles choses qu'ils disaient et leur façon de glisser par-ci par-là quelques phrases de français. Toute sa vie il sera convaincu de la suprématie dans l'élégance du parler de Lauzun, de Rastignac et de Montesquiou, et ce sera là une des principales raisons de l'amour qu'il lui porte.

Une pareille introduction au monde où l'on cause ne contribua pas peu à lui insuffler ces idées fausses sur ce qui est distingué et ce qui ne l'est pas, qui devaient tant lui nuire lorsqu'en 1882 il essaya d'entrer en trombe dans la haute société de Paris. Il s'en défit avec peine, et devint plus tard un homme de la meilleure compagnie, d'une exquise correction, et fort au courant des usages mondains. Mais ce fut malgré ses débuts, car ce salon qui lui parut si brillant, le temps, contrairement à son habitude, en ayant poli les miroirs et multiplié les chandelles, appartenait à une femme qui voulait jouer le rôle d'une Mme Roland [4], mais qui ne fut en réalité qu'une Mme de Bargeton, avec cette différence que la muse de Westland Row s'entourait de jacobins en carton, tandis que l'autre ne recevait que des royalistes platoniques.

Oscar arriva à Portora en 1864, peu d'années après son frère. Il n'y montra pas d'aptitudes pour les mathématiques et les sciences mais en revanche il lut énormément et parvint à s'assimiler ses lectures ; des romans, de la poésie, les classiques, tout y passa. Déjà son sens du style lui faisait dédaigner l'œuvre de Dickens, à laquelle il préférait celle de Disraëli, séduisante et nulle. Pendant sa dernière année il eut la révélation de la littérature grecque, et quand, longtemps après, il voulut décrire la beauté de cette aurore spirituelle, il ne trouva de pleinement égal à son ravissement de jadis qu'une phrase processionnelle de Théophile Gautier [5]. C'est que l'autre grande influence de sa vie se mêle déjà à celle de la langue de Racine.

4. Wilde compara souvent sa mère à la belle girondine. Cf. *De profundis* (traduction de H.D. Davray, p. 230).

5. Frank Harris, *op. cit.*, t. I, p. 36, fait parler son héros : « J'avais près de seize ans lorsque je découvris la surprenante beauté de la vie grecqu

Peut-on affirmer qu'il eut quelque instruction formelle dans la grammaire et la syntaxe françaises ? Cela paraissait douteux, jusqu'à ce que le proviseur actuel de Portora, le Révérend E.G. Seale, vînt témoigner que même à cette époque où les grands collèges anglais n'avaient pas de professeurs attitrés de français, Portora en avait. *I am sure*, dit-il, *that at the time French was taught at the School, probably by a Frenchman.*

Pendant les vacances, sa mère l'emmenait en France. Nous ne savons pas quand, pour la première fois, il arriva dans la grande ville où il devait mourir, mais, tout enfant, il se prit d'amour pour la sobre beauté de la campagne française qu'il célébrera plus tard dans *Miscellanies* (p. 40).

Ce fut d'Avignon qu'il data son poème sur la mort de sa sœur Isola, une de ses premières compositions en vers, et le charme vieillot de la cité papale resta si vivant dans sa mémoire qu'il en était encore captivé quand il écrivit son drame romantique : *Le Cardinal d'Avignon.*

Sir Edward Sullivan, dans ses souvenirs sur son malheureux camarade de lycée, nous montre un Oscar peu sportif, doux, bon, intelligent [6], mais détesté des autres élèves dont il aliénait les sympathies en leur épinglant des sobriquets infiniment justes et cruels. Il était déjà un excellent conteur, s'habillait bien, et recevait avec joie les éditions des classiques somptueusement reliées qui lui furent décernées comme récompenses.

N'est-ce pas un peu trop solennel, un peu trop arrangé ? Est-il probable qu'une telle métamorphose se soit produite qu'il ne subsistât plus rien de ce vertueux collégien dans l'étudiant d'Oxford d'une réputation déjà si diabolique ? Autant dire que demain n'est pas fait d'hier et d'aujourd'hui.

Nous préférons croire qu'il avait alors les propensions qui durent le conduire à la gloire et à la ruine. Il avoua à Frank Harris une amitié d'un caractère ambigu ; et le Révérend L. Handy, récemment décédé, seul survivant de ceux qui furent contemporains, comme internes, d'Oscar

antique. Tout-à-coup, il me semble que je distinguais les blanches statues projetant leur ombre sur les palestres brûlées par le soleil... des théories d'éphèbes et de vierges... vous vous souvenez de la phrase de Théophile Gautier...». Cf. *Mademoiselle de Maupin*, édit. Charpentier, Paris, 1877, p. 211.

6. Frank Harris, *op. cit.*, t. I, p. 32.

Wilde, raconta il y a quelques années au proviseur de Portora qu'une nuit il aida son ami, à moitié ivre, à escalader l'enceinte du Collège [7]. La tradition orale contredit les descriptions de ces biographes qui voulurent faire de lui une espèce de dandy avant la lettre. Bien qu'il portât un chapeau haut-de-forme en semaine, ce qui n'était pas réglementaire, sa propreté laissait quelquefois à désirer. *At school, I have heard,* dit le proviseur, *he was by no means spruce in his habits.*

Au sortir de Portora une carrière académique s'ouvre, qui devait être brillante, mais nous n'avons pas le droit de nous attarder à la commenter. Disons tout simplement qu'il entra à Trinity College le 19 octobre 1871 ; en 1874, il eut la médaille d'or Berkeley, et il montra tant de mérite dans les études classiques qu'il obtint une bourse qui lui facilita l'accès d'Oxford. Il prit ses inscriptions à Magdalen College au lendemain de l'anniversaire de ses vingt ans.

Pendant la période 1871-1874, il avait appris le chemin de Paris, et Dieppe vit souvent débarquer ce prestigieux jeune homme qui aurait été bien étonné si on lui avait parlé d'un certain M. Melmoth qui hantait le hameau voisin de Berneval comme un trop substantiel fantôme de l'avenir. Nous avons la quasi certitude que son premier séjour à l'Hôtel Voltaire remonte à 1874 ; il affirma à Robert Ross qu'il y avait ébauché *Le Sphinx.* On peut conserver des doutes sur ce point, mais de là à croire qu'il aurait inventé de toutes pièces le récit de sa visite il y a un pas que nous ne saurions franchir. Bon élève, sans plus, à la classe de dessin de Portora, il montrait avec fierté aux amis qu'il recevait dans sa chambre à Trinity College un tableau, toujours le même, auquel, disait-il, il venait de donner des retouches. Plus tard, en émule de George Moore, il quitta Oxford pendant un congé, pour suivre des cours spéciaux à Paris. Il se sentit un moment une âme de bohémien, car, interrogé sur ce qu'il ferait s'il se trouvait subitement sans ressources, il répliqua : « Je vivrais dans un grenier et je peindrais de magnifiques tableaux » [8].

7. Lettre du Révérend E.G. Seale, en date du 23 janvier 1934.

8. Son costume esthétique (New-York 1882) était à peu près celui d'un rapin d'atelier, un rapin à la Murger s'entend ; habit de velours aux larges revers, col flottant et cravate bouffante en soie verte, laquelle était nouée, dit un journaliste américain, *after the fashion of an étudiant of the Parisian studios.*

Signalons qu'aucun de ses biographes ne s'efforce de rechercher par une étude de ces curieuses velléités les origines de ce qu'ils appellent complaisamment son « style pictural ».

Ce n'est pas le premier venu qui peut aller à Oxford ; mais dans cette Corinthe où la majorité des étudiants étaient venus pour apprendre à vivre complètement plutôt que pour s'instruire, Oscar Wilde se trouvait bien à sa place. Personne ne le vit « le nez dans un livre » et pourtant il réussit, en 1876, à obtenir la mention *First Class in Literae Humaniores*. Affectant de mépriser le savoir, il se donna pour tâche de bien décorer son appartement, et proclama son ambition de ne jamais démériter de sa porcelaine bleue. Déjà il avait des disciples qu'il réunissait chez lui tous les dimanches ; on faisait de la musique et on écoutait les commentaires éloquents dont Wilde entourait les doctrines de ses maîtres Ruskin, Pater, Gautier, Baudelaire. Ruskin l'influença fortement, mais il n'eut jamais beaucoup d'estime pour la race des professeurs, ces ramasseurs de coquilles sur la plage de l'immense océan des choses inconnues.

Il faisait son apprentissage d'étonneur de peuples ; l'adulation ne lui manquait pas, ni les horions, car on sait l'histoire de ces *hearties* qui s'emparèrent de l'Esthète, le traînèrent par les pieds jusqu'en haut d'une colline, et ne purent retenir un mouvement d'admiration quand leur victime murmura : Oui, la vue est vraiment belle. Durant ses années d'université Pater fut pour lui un maître et un modèle, mais là encore, comme dans le cas de Swinburne, nous retrouvons l'influence française dans les thèmes et dans le style. Arthur Symons l'a très bien vu et dit dans son article du *Harper's Monthly Magazine* (novembre 1893) : il insiste (p. 867) sur le fait que l'art de Pater est caractérisé par « la morbide subtilité d'analyse, la morbide curiosité de la forme » qui sont les traits dominants de l'inspiration décadente. D'ailleurs l'auteur de l'essai sur Watteau ne cachait pas son désir d'être reconnu comme le Flaubert anglais.

Les lettres de Wilde font foi qu'à cette époque, amoureux déjà de la rime savante et de la facture suave, il s'adonna à l'étude de l'orfèvrerie littéraire de Gautier. Il semble aussi qu'il ait lu Ronsard, les Pétrarquisants, ceux qui

« sonnent le sonnet »[9]. En des temps moins tranquilles, il se plut à rappeler ses « undergraduate days at Oxford ; days of lyrical ardour and of studious sonnet-writing, days when one loved the exquisite intricacy and musical repetitions of the ballade, and the villanelle with its linked long-drawn echoes and its curious completeness ; days when one solemnly sought to discover the proper temper in which a triolet should be written ; delightful days, in which, I am glad to say, there was far more rhyme than reason »[10]. Le recueil qu'il préparait devait porter l'empreinte de la nouvelle technique acquise à Oxford ; son contenu sera plus harmonieux et moins sincère que les vers qu'il publia dans la revue des étudiants de Dublin : *Kottabos*. Jamais il ne sera plus émouvant, parce qu'il ne sera jamais plus ému, que dans sa touchante élégie sur la mort de sa sœur Isola. Donc, en établissant le bilan de l'influence française, n'oublions pas de faire entrer en ligne de compte l'amoindrissement de sa spontanéité qui fut une des conséquences du culte qu'il voua à Gautier et à Baudelaire.

Quand il écrivit en prose sur *L'essor de la critique de l'histoire*, il fit appel à des autorités françaises. Le doyen à qui ce travail était primitivement destiné aurait été quelque peu ahuri, s'il l'avait reçu, à voir qu'un étudiant d'Oxford, en 1879, osait nommer, à côté de Thucydide, des Français tels que Comte, Cousin, D'Alembert, de Closset, Fourier, Montesquieu, Napoléon, Saint-Simon et Tocqueville, parler couramment de la Chanson de Roland et de Mme de Maintenon, et citer dans la langue originale des phrases de Renan, cet archi-prêtre de l'irréligion.

Autant de biographes, autant d'opinions sur la question de savoir si les excentricités de costume et de conduite qui empêchèrent les Londoniens de confondre Oscar Wilde dans un unanime oubli avec les centaines de jeunes poètes qui y débarquaient quotidiennement, avaient ou non commencé à Oxford. Frank Harris affirme tenir de l'écrivain lui-même que ce fut dans la ville universitaire que celui-ci revêtit d'abord cet accoutrement bizarre qui tient de la mode française de 1830 et des changements que les Théophile Gautier et Petrus Borel crurent bon d'y apporter.

9. *Miscellanies*, p. 34.
10. Arthur Ransome, *Oscar Wilde, a critical study*, p. 36.

Oscar se pavana dans les bals que donnèrent les châtelaines des environs d'Oxford, travesti en Prince Rupert ou en Anne de Joyeuse. Déjà on s'occupait de lui, on se chuchotait dans les coins sa dernière extravagance de paroles ou d'action ; son renom volait de salon en salon jusqu'à Grosvenor Square, et sa destinée accourait au pas de charge.

Nous ne pouvons préciser le moment où le courant balzacien s'empara de lui. Sa vie entière est à ce point dominée par les souvenirs de ses lectures, suivant sa théorie que l'art devance la nature et la façonne à son gré, que nous cherchons en vain un acte qui soit uniquement de lui. Ainsi la manière dont il partit à la conquête de Londres en 1879, muni de ses *Poèmes* et du prix Newdigate de versification anglaise reproduit si exactement les triomphes et non les déconvenues de Lucien de Rubempré et de Rastignac, que nous sommes forcés de croire qu'il avait profité des leçons de Balzac sur les moyens de parvenir. Ne trouvant pas d'éditeur, il exagéra sa pose esthétique, se promena dans le « West End » vêtu d'une culotte courte, d'un pourpoint et des bas de soie, portant à la main un lys ou un tournesol. Les mondains ne purent revenir de leur étonnement quand ils lui entendirent affirmer que Baudelaire, dont ils ignoraient jusqu'au nom, était un des grands poètes du monde. Il réussit à créer autour de lui cette curiosité maligne qui guette la première faiblesse ; on le discutait, on s'en gaussait, mais personne ne pouvait se croire exempt de l'obligation de le connaître ; on devait savoir qui c'était que cet Oscar Wilde dont *Punch* commençait à entretenir ses lecteurs comme on devait acheter ses habits chez le bon faiseur, et se servir de l'adjectif de la saison. Puis, étant lancé, il offrit de nouveau son ouvrage aux libraires, qui se le disputèrent, toujours sans l'avoir lu. C'est en somme l'aventure des *Marguerites* de Lucien de Rubempré.

Il ne fut pas seulement un jeune homme habile qui sut s'imposer à l'attention par des parades de bateleur ; mais c'est là, ne l'oublions pas, l'explication de ses actes qu'on fournirait si l'on n'en pouvait donner qu'une. Et cela pour écarter une fois pour toutes la théorie pathologique du Dr. Nordau. Il a fait preuve d'une maîtrise de soi, d'une patience et d'un sang-froid qui ne permettent pas de douter de son parfait équilibre. Son amour de l'art et sa protes-

tation contre la laideur de la vie anglaise furent sincères, mais il s'en fit des marchepieds. Il exagéra souvent des qualités qu'il avait, il clama avec des gestes de charlatan ce qu'il tenait pour la vérité absolue ; jamais il ne simula rien. Il voulait se faire passer pour le prophète de la beauté et le maître du mouvement esthétique et décadent ? Eh bien, il l'était !

Sitôt engagé dans cette carrière, il partit pour l'Amérique, où il entreprit d'exposer les doctrines de Morris, Ruskin, Pater, et Whistler dans une série de conférences sur la renaissance préraphaëlite et sur l'esthétisme. Il laissa entendre à New-York qu'il était lui-même un chef de file parmi ces « jeunes guerriers du drapeau romantique »[11], qui aspiraient à rendre à l'Angleterre sa conscience artistique. Plus il s'éloigna de la côte, plus ses prétentions devinrent exorbitantes ; au Nevada, les mineurs ébahis contemplèrent avec respect le soi-disant fondateur d'un nouveau Romantisme.

En 1882, il fut de retour en Europe, et alla s'établir à Paris. Fort de son expérience et de l'exemple des arrivistes de Balzac, il essaya d'emporter d'assaut le monde des lettres. A peine installé dans son appartement de l'Hôtel Voltaire, il envoya des exemplaires de ses poèmes à presque tous les hommes en vue, avec une lettre élégamment conçue et faisant preuve d'une connaissance des derniers raffinements de la langue française. Assimilant sa vie à une œuvre d'art, il préparait un nouvel acte dans cette comédie costumée dont il devait régaler l'Europe pendant une vingtaine d'années ; M.G.B. Shaw en a dit : « Ce fut une vie bien composée, à la Scribe.... »[12]. Il dépouilla l'Esthète, adopta une coiffure inspirée par un buste de Néron qu'il avait admiré au Musée du Louvre, et commença à étudier son prochain rôle en lisant assidûment *Balzac en pantoufles* et d'autres biographies, recueils d'anecdotes et personalia qui pouvaient éclairer pour lui la figure du grand romancier. Car il voulait « se faire une tête », ayant compris que le public n'aime pas les demi-teintes, et trouve naturel qu'un écrivain prenne des précautions contre l'oubli en ne s'ha-

11. *Miscellanies, L'envoi*, préface à *Rose Leaf and Apple Leaf* de Rennell Rodd.

12. Dans *Mes souvenirs d'Oscar Wilde*, publiés à la fin de l'ouvrage de Frank Harris déjà cité, t. II, pp. 251 à 272.

billant pas comme tout le monde. Il acheta une canne d'ivoire, à pomme de turquoises, réplique de celle que portait Honoré de Balzac, et qui provoqua les plaisanteries de Delphine Gay. Ses cheveux frisés, ses bijoux voyants, ses pelisses de fourrure, toute sa mise avait alors cette suggestion de rastaquouérisme qu'on trouvait à Balzac. Pendant la journée, aussi, il enfilait pour travailler la légendaire robe de chambre blanche avec son capuchon de moine.

Ce ne fut pas seulement ces détails de la toilette qu'il emprunta au Maître. Rassasié de succès mondain, il tâchait sérieusement à se mettre à produire. Il s'était proposé de conquérir de haute lutte une place à part dans la littérature anglaise, ayant longtemps médité ce passage de *La cousine Bette*, dans lequel Balzac affirme que seul le travail incessant permet de créer une œuvre durable. Il aurait pu y arriver, si la discipline de la pauvreté lui avait été imposée plus tôt, et sans les complications de la honte et du désespoir. Malheureusement, Wilde fut un autre Wenceslas Steinbock, artiste génial, mais de nature molle et paresseuse, un de ceux qui « passent leur vie à se parler ». Néanmoins ses efforts vers une vie plus sage et plus laborieuse ne furent pas entièrement stériles. Il termina à Paris ses deux drames romantiques *Vera* et *La duchesse de Padoue* et arrondit son poème *The Sphinx* d'une centaine de vers, s'il ne l'acheva pas.

L'influence de Victor Hugo, alors à l'apogée de sa gloire, est manifeste dans ses œuvres de jeunesse. Wilde assista aux représentations de *Lucrèce Borgia*, de *Ruy Blas*, d'*Angelo* que les théâtres subventionnés donnèrent à cette époque et son ami Robert Sherard l'amena à une des soirées du grand écrivain [13]. Celui-ci finit par s'endormir, mais Auguste Vacquerie et les autres invités écoutèrent avidement ce que Wilde leur dit de Swinburne (en somme ce qu'il répéta chez Edmond de Goncourt) et de la littérature anglaise contemporaine.

L'un après l'autre, Wilde fit la connaissance de Paul Bourget, Alphonse Daudet, Marcel Schwob, Stuart Merrill, Rollinat, Verlaine, Edmond de Goncourt — la liste pourrait

13. Cf. R.H. Sherard, *The real Oscar Wilde*, p. 36 et, du même auteur, *Oscar Wilde, the story of ah unhappy friendship*, p. 16.

s'allonger indéfiniment — de toutes les gloires et de quelques turpitudes des lettres françaises. Sarah Bernhardt le reçut dans sa loge, pendant l'entr'acte d'une pièce de Sardou, avec une cordialité qui contraria fortement Jean Richepin, et chez de Nitis il parla de la peinture à Degas, à Cazin et aux Pissarro.

Jamais il ne fut plus joyeux et mieux portant, mais par un singulier effet de contraste il parut s'intéresser un moment aux poètes malheureux et à l'art macabre ; ce fut sans doute vers cette période qu'il lut *Thérèse Raquin*, et qu'il acquit ce fonds de connaissances sadiques qui lui permit, à un dîner chez Mme Lloyd dont nous parle Jean-Joseph Renaud [14], d'apprécier « longuement les sensations que procurent au visiteur les morgues des diverses capitales ». Une nuit il erra longtemps dans Paris à la trace de Gérard de Nerval, répétant les vers : « Où sont nos amoureuses ?... », et médita amèrement devant cette maison de la rue de la Vieille Lanterne où la destinée du chanteur s'accomplit. Il regretta que l'auteur de *Sylvie* et des *Odelettes* fût mal connu en Angleterre, et fit cadeau d'une rare brochure, la *Vie de Gérard de Nerval* par Delvau, à son ami Robert Sherard, afin que celui-ci pût écrire un article là-dessus. Baudelaire le fascina, les *Fleurs du mal* furent son livre de chevet, et quoique sa nature restât trop radieuse et expansive pour en subir réellement le prestige malsain, il affecta d'admirer *La Charogne* et *Le vin du meurtrier*. Mais le *Madrigal Triste* qu'il citera plus tard dans *The Critic as Artist* est plus en accord avec son esthétique éprise de l'harmonie sévère et ennemie du tumulte. Il invita Maurice Rollinat à dîner, enflamma de vins capiteux et de paroles flatteuses cette sensibilité déjà plus qu'à moitié détraquée, et écouta avec délices quand le malheureux récita et mima son affreuse ballade, *La main de Troppman*, criant, râlant, se débattant devant le sourire complice mais vaguement narquois de l'Irlandais. Etait-il sincère ? Cet artiste en attitudes n'aurait peut-être pas pu en décider lui-même. Quoiqu'il en soit, il parut vouloir mettre à l'épreuve la théorie, toujours séduisante pour des Anglo-Saxons, qui établit une certaine correspondance entre la dégénérescence

14. Cf. L. Delarue-Mardrus, *Les amours d'Oscar Wilde*, pp. 67-68.

physique, résultat de la débauche, et la puissance lyrique. La doctrine de Rimbaud s'y rattache ; elle a été la plus clairement exposée dans une lettre de ce dernier, publiée dans *La revue européenne* (octobre 1928) : « Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort...». Parmi les croyants de cette religion à rebours, on pourrait dénombrer presque tout ce qui compte dans la décadence anglaise, George Moore, Beardsley, et Arthur Symons, en tête ; parmi les pratiquants, ce si curieux John Barlas s'impose à l'attention, côte à côte avec Dowson, le plus doux, le plus pur, le plus virgilien de nos lyriques du XIX^e^ siècle. Pourquoi tant d'écrivains finirent-ils si mal, par la misère, la maladie ou le suicide ? D'abord parce qu'il n'y avait pas en Angleterre d'atmosphère morale et intellectuelle où des artistes pussent vivre, ni de public qui ne fût constitué de badauds et de plaisantins. Mais ensuite parce qu'ils confondirent les idées de littérature et de bohême. C'est un fait infiniment regrettable que, négligeant de vrais poètes qui menaient une vie digne d'un homme libre, ils portèrent toute leur admiration sur des bardes de café-concert, des farceurs, des piliers de mauvais lieux, avachis par les veillées stériles et les alcools frelatés. Ils mesurèrent le génie au nombre des soucoupes, et crurent qu'on n'est jamais si bien que dans le ruisseau pour contempler les étoiles.

Leur erreur ne fut pas entièrement évitée par Oscar Wilde. Il s'initia au culte de l'absinthe [15], goûta, en idée du moins, les enchantement du haschich, et visita les bas-fonds de la ville, où les habitués du Château-Rouge et les clients du Père Lunette manifestèrent de l'admiration pour cet étranger toujours calme et légèrement amusé. Aristocrate au fond de l'âme, convaincu que le génie a, lui aussi, son droit divin, il se sentit néanmoins à l'aise dans ces milieux inquiétants. Son air de grand seigneur, tempéré par une bonté extrême, sa politesse qui fut la même pour tous, en imposaient aux individus louches qui le frôlaient,

15. Frank Harris, *op. cit*, t. I, p. 125.

et il laissa partout le souvenir d'un homme dont les divertissements étaient peu ordinaires, certes, mais qui était foncièrement aimable. Il eut d'étranges fréquentations ; il connut André Salis, dit Bibi-la-Purée, il s'intéressa à un acrobate ambulant, le fit asseoir à sa table sur la terrasse d'un café du Boulevard Saint-Michel, lui donna de l'argent. Au bal Bullier il rencontra un nommé Petit-Louis, qui exerçait une profession peu recommandable mais assez commune, paraît-il, au Quartier Latin d'alors. Ce gaillard s'ouvrit à Wilde du dégoût que lui inspirait son métier et de son désir de s'engager dans la Marine. Wilde lui fournit les moyens de s'habiller d'une façon plus courante et de se rendre à Brest où se trouvaient les bureaux de recrutement. Espérons qu'il sera beaucoup pardonné à celui qu'on s'est plu à représenter comme un cruel pervertisseur à cause de cette action, typique d'une foule d'autres restées à jamais inconnues, qui donna à la France un honnête contremaître et un brave père de famille [16].

On voit donc que Wilde s'efforça en vain d'être un satanique, un Maldoror : il ne s'attarda pas dans une pose qui contrariait son besoin intime de retenue et de calme. Bien qu'il admît sans réserve le génie de Verlaine, l'helléniste qu'il y avait en lui était rebuté par la laideur physique et par les habitudes sordides et sales de l'auteur de *Sagesse*. Son rationalisme classique autant que ses répugnances d'homme bien élevé l'empêchaient de comprendre la façon dont le phènomène « poésie » se produisait par l'entremise d'une âme candide jusqu'à la naïveté, presque à son insu, enchaînée comme elle l'était dans un corps de vieux chiffonnier.

Revenu en Angleterre, les soucis de la vie matérielle l'accablèrent, le public ne voulut plus de ses conférences, il dut s'astreindre au dur labeur du journaliste, et s'estima heureux d'avoir obtenu le poste de rédacteur en chef du *Woman's World* (1887). En 1884 il se maria avec Constance Mary Lloyd, et le jour même de ses épousailles, il emmena sa jeune femme à Paris. Le couple s'installa sur un des

16. Nombre de ces détails sont empruntés aux deux livres de R.H. Sherard. Ce serait absurde de consteller nos pages de renvois : répétons ici ce que nous avons dit à M. Shérard qui a bien voulu correspondre avec nous : à part ceux qui ont des souvenirs personnels, il n'y a que deux espèces de biographes de Wilde, ceux qui se servent des écrits de Sherard et admettent le fait, et ceux qui s'en servent et le taisent.

étages supérieurs de l'Hôtel de Wagram, rue de Rivoli, et Oscar Wilde, sincèrement épris, se complut à montrer tous les trésors de la ville d'art à celle qu'il avait choisie pour sa beauté. Mais l'Esthète fut dégoûté du mariage par la première grossesse de Constance et bientôt l'art le reprit. De 1885 à 1891, il écrivit ses essais, ses contes, son roman, et quelques poèmes ; la nature de ce travail nous dispense d'en parler en détail ici. En 1891 il fit un séjour prolongé à Paris, dont aucun de ses biographes ne nous entretient, et qui fut pourtant d'une importance capitale. Le 6 décembre, dans *L'Echo de Paris*, Jacques Daurelle lui consacra un article qui restera, à cause de la nonchalance et de la sans-façon avec lesquelles le poète se confia à l'envoyé du grand quotidien, une de nos principales sources d'information sur cette période encore mal éclaircie. Nous y voyons Wilde entouré de ses introducteurs.

« Un de ces derniers soirs, dans un café de la rive gauche, nous étions en train de deviser de choses diverses, lorsque les poètes Stuart Merrill et Henri de Régnier entrèrent, accompagnés d'un jeune homme taillé en Hercule, vêtu d'une façon élégante et correcte, sauf un plastron rose de chemise qui s'avivait dans le noir du pardessus. Stuart Merrill nous présenta Oscar Wilde, que la plupart d'entre nous connaissaient seulement de réputation. L'aspect vigoureux de sa personne, la rougeur de son visage glabre, qui évoquait la vision d'une lune rousse, surprenaient un peu. Ce n'est pas ainsi qu'on se représentait le poète raffiné, le critique subtil et délicat dont Stuart Merrill et Stéphane Mallarmé parlaient souvent avec une vive admiration ».

Stuart Merrill le défend contre l'accusation d'avoir adopté uniquement par pose l'uniforme esthétique. « Il est d'une sincérité exquise, et les particularités de son costume — le gilet rouge qu'il exhibe parfois, les chemises de couleur qu'il se plaît à porter ne doivent pas du tout nous le faire comparer au sâr Péladan. Par son allure, par ses goûts et par son talent, il rappelle assez exactement Théophile Gautier ». Le lendemain de cette première entrevue, Wilde reçut Jacques Daurelle dans son hôtel du Boulevard des Capucines (ce sera son quartier-général jusqu'à 1895 ; il y amènera le nommé Atkins que M. André Gide y verra avec surprise, bras dessus, bras dessous avec le poète, et portant

un canotier orné d'un ruban). Le reportage que Jacques Daurelle rédigea au sortir de cet entretien est plein de choses fort intéressantes ; nous en reparlerons à plus de loisir, car ces pages ont un tel accent de vérité qu'on sent que Wilde, ne prévoyant pas que des feuilles volantes peuvent être conservées, elles aussi, s'est livré pleinement. Outre des opinions sur la vie parisienne, et « la poésie sensuelle et mystique des troubadours », on y trouve un aperçu sur le symbolisme. « Vos jeunes poètes d'aujourd'hui sont également très curieux. Il me semble qu'ils reviennent au romantisme en apportant à cet art plus de souplesse, plus de tact et de nervosité ».

Bien que la conversation fût « interrompue plusieurs fois par l'arrivée de visiteurs, de lettres, de dépêches », le journaliste réussit à se former, et à communiquer aux lecteurs, une idée remarquablement précise et exacte de la doctrine wildienne. Il s'empressa de demander si les anecdotes racontées sur Wilde avaient quelque fondement. Celui-ci lui fit une réponse très caractéristique. « Sachez, me répondit-il en souriant, que ce qu'il y a de vrai dans la vie d'un homme ce n'est pas ce qu'il fait, mais la légende qui se crée autour de lui... Il ne faut jamais détruire les légendes. Ce sont elles qui nous font entrevoir la véritable physionomie d'un homme ».

Jacques Daurelle indique, sans y attacher autrement de l'importance, que Wilde « avait écrit pendant son séjour à Paris une piécette en français ». C'était *Salomé*. Il semble définitivement acquis, maintenant, malgré les controverses qui ont sévi, que le texte de ce drame est uniquement de Wilde, bien que Stuart Merrill, Retté et Pierre Louys en aient corrigé les fautes de français et enlevé les anglicismes les plus agaçants.

Le 6 avril 1895, lorsque l'horizon était noir tout autour, Henry Bauer rappela, dans le même quotidien, ces jours heureux de 1891-1892. « M. Oscar Wilde est le plus notoire des littérateurs d'outre-Manche. Il y a trois ans, il fut le « great event » de la saison de Paris. Les salons se disputèrent ce grand Anglais d'une laideur bizarre, d'un accent amusant qui ajoutaient encore de la saveur à son ton narquois, à ses dons de conteur et à son esprit de blague froide. Successivement, en une semaine, je le rencontrai

chez trois de mes amis et j'écoutai avec un égal plaisir, *ter repetita placent*, son paradoxe sur le mensonge ».

Lentement, durant ces années, Wilde se bâtit une réputation de meilleur aloi dans les milieux artistiques de Paris. Il commença, dès 1891, à compter, et sérieusement, parmi les célébrités européennes ; « outre-Manche », comme dit Henry Bauer, dans cette Angleterre aux proportions renversées qui se dresse tel un mirage aux yeux de ces naïfs habitants du continent qui croient que bien écrire suffit pour sacrer quelqu'un grand auteur, il n'y avait que lui. Il était déjà presque un écrivain français ; on reconnaissait sa manière. Par exemple dans le *Mercure de France* (juillet 1894), Rachilde, en rendant compte de *La Belle au Bois dormant*, écrit : « J'ai rencontré la phrase triste et *sans raison* de Maëterlinck, moins sa profondeur d'eau verte ; le trait à l'Oscar Wilde, moins l'esprit .....». Il se mêle insensiblement aux auteurs français, si bien que dans *Die Zeit* (de Vienne), il y est confondu par « M. Bahr, dont l'esprit sans cesse aux aguets sait saisir tous les détours de la pensée contemporaine... (qui) y révèle tour à tour Montesquiou et Oscar Wilde, Camille Mauclair, Knopff...»[17].

Henri de Régnier, dans *Les entretiens politiques et littéraires* (1893, janvier-juin, p. 238) dit : « M. Wilde est, en français, un fort bon écrivain, à peine si en anglais il est plus à l'aise peut-être, mais sa pensée, en passant de sa langue dans la nôtre qui est la sienne, se décolore légèrement d'une façon toute charmante et c'est comme, ainsi qu'il le dit quelque part, « le reflet pâli d'une rose dans un miroir d'argent ».

Dans un autre écrit, Henri de Régnier rappelle avec quel plaisir il vit retourner à chaque printemps et quelquefois en hiver ce dandy glabre et délicieusement impertinent, qui menait à Paris la vie d'un Bourget ou d'un Montesquiou, « fréquentant les artistes et les salons, les restaurants et les notabilités mondaines, tout ce qui intéresse un homme instruit et élégant, qui sait penser et qui sait vivre »[18]. Wilde était accueilli avec enthousiasme par les symbolistes et les décadents ; ils sentaient que l'auteur des *Intentions* était un des leurs. Dans les cafés du Quartier Latin, il

17. *Mercure de France*, janvier-mars 1895, p. 115.
18. H. de Régnier, *Figures et caractères*, Paris, Mercure de France, 1901, in 18, p. 201.

écouta Jean Moréas prêchant sa nouvelle Pléïade, et se retrempa aux sources de la théorie symboliste, en discutant avec Adolphe Retté et Stéphane Mallarmé. Maurice Barrès, dont la hardiesse et la concision n'effarouchaient pas son éclectisme, donna un banquet en son honneur chez Voisin, réunissant Marcel Schwob, Jacques Blanche, et un grand nombre d'auteurs et de peintres. Chez Jean Lorrain, à Auteuil, il rencontra Anatole France et Henry Bauer, l'ancien communard, qui devait le défendre avec tant de courage. Son fidèle ami, Robert Sherard, le présenta à Emile Zola ; ils ne trouvèrent rien à se dire, ce qui n'étonnera personne. Théodore Child, il y avait quelques années, l'avait mené dans les ateliers des impressionnistes, et il continua de les fréquenter. Catulle Mendès, qui devait se battre, le 18 avril 1895, avec un journaliste assez indiscret pour insinuer que le prévenu de la seconde affaire Queensberry avait été un de ses intimes, imprévoyant de l'avenir, se montra particulièrement empressé : (à la même occasion Jean Lorrain envoya ses témoins, mais c'était un peu tard). Lemonnier, qui est le seul biographe à faire allusion à ce différend, croit qu'il fut réglé à l'amiable ; cette phrase de la chronique de Henry Bauer (*Echo de Paris*, le 20 avril 1895) servira peut-être à le détromper : « MM. Catulle Mendès et Jules Huret tirèrent l'épée avant-hier sous les premières feuilles de la forêt de Saint-Germain ; il y eut du sang répandu, — fort heureusement par gouttelettes. Une autre rencontre est imminente ». Maurras se prévalut de l'autorité d'Oscar Wilde dans une controverse avec Adolphe Retté [19]. Les journaux et les revues s'occupaient de lui, et l'admiration si souvent exprimée de Hugues Rebell, Rachilde, Hugues Leroux, etc., compensa les méchancetés de Téodor de Wyzéwa et de la meute d'envieux que sa chute déchaîna.

Cependant il y avait des littérateurs sur lesquels son charme exotique n'avait pas de prise, et qui se scandalisèrent des mœurs qu'il ne prenait plus la peine de dissimuler. Pierre Louys, qui avait été très lié avec Wilde, crut devoir mettre fin à une amitié devenue compromettante, à la suite d'une visite à Londres, pendant laquelle il entrevit

19. L'Ermitage, 31 janvier 1892. Cf. aussi Adolphe Retté, *Le symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, Paris, A. Messein, 1903, in-18, p. 118.

la tourbe de jeunes Encolpe qui entourait l'écrivain anglais. D'autres firent des portraits satiriques de celui dont ils n'aperçurent que l'extérieur ridicule et déplaisant. Octave Mirbeau le caricatura sous les traits de Sir Harry Kimberley dans le *Journal d'une femme de chambre*. André Gide, plus compâtissant, et surtout moins enclin à s'indigner à cause des atteintes que Wilde portait à une morale dont l'auteur de *L'Immoraliste* commençait déjà à se détacher, nous le décrit tel qu'il lui apparut à Blidah ; le souvenir de ces entretiens subversifs l'aidera à créer plus tard le personnage de Ménalque.

Si Wilde, de 1891 à 1895, se montra « gigantesque, glabre et rose, tel un grand prêtre de la Lune au temps d'Héliogabale, partout à Paris où l'on rêve, où l'on pense, où l'on détrousse » [20], il ne négligea pas non plus les milieux où l'on cause et flirte. Des parents de sa femme, les Lloyd, qui demeuraient rue Vivienne l'aidèrent à se créer des relations mondaines. Mais il n'eut pas besoin de leur protection. Les littérateurs et les artistes accoururent en foule à son hôtel. Ses passages à Paris ne furent « qu'une longue suite d'ovations. Les salons les plus fermés s'ouvraient avec empressement devant lui ». Le prince Berthier de Wagram l'invita à une soirée. La princesse de Monaco lui donna son portrait avec, pour dédicace : *Au vrai art. — A Oscar Wilde.* Dans le monde, il ensorcela certains par la musique de sa voix, par ses gestes combinés comme une muette incantation et surtout par ce jaillissement imprévu dans sa conversation d'une poésie qui faisait frémir tant elle était vraie et profonde, et cela parmi des artifices de cabotin qu'il réussit presque toujours à faire oublier. De prime abord, ce lourd dandy trop parfumé et vieillissant déjà n'inspirait que le dégoût avec ses lèvres épaisses et ses dents gâtées, mais tout d'un coup transparaissait le poète divin, et l'on était conquis. Un soir, André Gide l'emmena chez la princesse Ouroussof [21] ; pendant le dîner Wilde donna libre jeu à sa fantaisie, se sentant entouré de la sympathie de tous les convives. On resta longtemps sous le charme, à l'écouter ; jamais homme n'avait parlé comme celui-là, et, en effet, il faut croire qu'il prononça à cette occasion des

20. Article de Stuart Merril, dans *La Plume*, 15 mars, 1893.
21. André Gide, *Si le grain ne meurt*, p. 281.

paroles d'une beauté surhumaine, puisque son hôtesse s'écria soudain qu'elle venait de voir une auréole autour de sa tête.

Henri de Régnier avait raison de nommer « les restaurants » au même titre que les autres attraits de la saison parisienne. Wilde jouissait de la vie avec une franchise tout enfantine qui faisait du plaisir à voir. « Und wie lebte er » dit C. Hagemann, « le grand viveur » « nannte man ihm in Paris ». Il nous a conté dans le plus grand détail ses fêtes luculliennes chez Paillard, chez Voisin, chez Maire..., souvent hélas, avec des reproches à l'adresse de l'ami qui les partageait. Ce fut en connaisseur qu'il commanda ces repas, puisqu'il avait subi l'influence à moitié littéraire du Flaubert de la gastronomie, de Brillat-Savarin.

Quant au costume, de 1892 à 1895, il était dans sa troisième période. Lord Alfred Douglas, que la splendeur de son convive habituel n'éblouit pas outre mesure, nous le montre en redingote bordée, pantalon rayé, haut de forme, et bottines vernies. A l'heure de l'apéritif, on ne le vit jamais sans frac et chemise empesée, sur le plastron de laquelle brillait une turquoise sertie de diamants. Le légendaire œillet vert à la boutonnière était la seule excentricité vestimentaire que se permettait ce Néron en tenue de soirée.

En 1892, il avait donné la première de cette série de comédies qui devait lui apporter la consécration plus ou moins définitive du succès, et une fortune qui lui permit de se perdre vite et facilement. A *Lady Windermere's Fan* (1892) succédèrent *A Woman of No Importance* (1893), *An Ideal Husband* (3 janvier 1895) et *The Importance of being Earnest* (14 février 1895). Entre temps Wilde continua ses visites à Paris, radieux et triomphant du fait qu'on le jouait sur plusieurs scènes à la fois, mais il n'était plus accueilli à partir de 1893 avec la même confiance. Ceux qui avaient épuisé la gamme des sujets d'une immoralité permise commencèrent à s'inquiéter de leur réputation ; les portes se fermèrent et les visages se renfrognèrent. Cette méfiance n'était que trop raisonnable selon la morale égoïste de ce monde, car Wilde brûlait les étapes d'une évolution qu'André Gide a mis plus de temps à accomplir, et le public de 1895, surpris et alarmé, se montrait dispos de prendre ses charmantes reconstitutions de Virgile au grand sérieux, et de flétrir ses Alexis de noms aussi malson-

nants que vigoureux. Ses amis l'admonestèrent ; mais rien n'y fit ; le messianisme inconscient que le chef-d'œuvre de Renan avait déversé dans sa vie le poussait à subir pleinement sa destinée. Dorian Gray se dit empoisonné par un livre ; son créateur le fut par plusieurs.

Rien ne pouvait le détourner de sa perte qu'il semblait appeler et chérir ; pas même la rencontre, aussi sinistre qu'un vol d'oiseaux paraissant sur la gauche, qu'il fit avec l'épave de Verlaine, échouée sur une banquette de café. Wilde était accompagné de Lord Alfred Douglas ; ainsi il ne manquait que Rimbaud pour révéler clairement la tristesse enfouie au fond des choses et le malheur inévitable du génie [22]. La description du gentilhomme, plate et monocorde, tellement qu'on dirait qu'il écrit ainsi à dessein est plus apte que l'éloquence à nous faire deviner l'atmosphère de la dernière entrevue fatidique et endeuillée des deux grands malheureux.

La catastrophe qu'il pressentait ne se fit pas attendre. En 1895, il intenta un procès en diffamation au Marquis de Queensberry ; il le perdit, et ayant pris la place de son ennemi sur le banc des accusés, il fut condamné, avec une hâte et une partialité remarquables, à deux ans de travaux forcés.

Ses lettres écrites de la prison laissent voir que son âme blessée se tournait de plus en plus vers son pays d'adoption. Là étaient tous ses espoirs de réhabilitation et de revanche. Le 10 mars 1896, il écrivit à Robert Ross pour lui dire combien l'initiative de Stuart Merrill [23] lui avait été consolante, et pour savoir quelle avait été l'attitude de la critique française, de Lemaître, Bauer et Sarcey au lendemain de la représentation de sa *Salomé*, au Théâtre de l'Oeuvre. Le souvenir de Verlaine, de sa déchéance, de sa prison, et surtout de sa conversion, était toujours présent à son esprit, et présida à la rédaction du *De profundis*. Mais, avec mélancolie, Wilde se disait qu'une fois dehors, bien que la nature fût prête à saluer sa venue, pour les hommes il ne serait qu'un « revenant », (il employa le mot français qui n'a presque pas d'équivalent anglais). Il ne pourrait espérer reprendre sa carrière interrompue, car, à la différence du

22. Lord Alfred Doiglas, *Oscar Wilde et quelques autres*. Traduction d'Arnold van Gennep, p. 179.

23. Cf. *La Plume*, janvier 1896.

naïf et tendre Lélian, il avait brillé d'un éclat trop insolent pour être pardonné de ses collègues. Le public ne serait pas plus indulgent. Oscar Wilde était devenu pour lui une figure légendaire à placer « entre Gilles de Retz et le Marquis de Sade ».

Pourtant dans son épître du 6 avril 1897, un peu plus d'un mois avant sa libération, Wilde osa envisager une nouvelle existence, moins heureuse, certes, que l'ancienne, mais remplie des joies de l'amitié et de la création littéraire. Il se vit en imagination, doublement affranchi, de la geôle d'abord, et ensuite de l'enceinte de rochers qui encercle l'Angleterre comme un mur blanc, « lisant Baudelaire dans un café », à Paris. Il fit des efforts pour se tenir au courant de la production contemporaine; le 10 mars 1896 il écrivit à Ross : « parlez-moi de littérature, de livres nouveaux.., de toute tendance nouvelle sur les scènes de Paris ou de Londres ». *En route* ne lui plut pas, et il passa sa condamnation la plus sévère sur cet ouvrage, disant qu'il était écrit dans « un français pire que celui d'Ohnet ».

Déclaré failli, ses effets avaient été vendus à l'encan, sa maison pillée, ses manuscrits volés ou détruits par la foule qui circula sans contrôle dans toutes les pièces du n° 16, Tite Street, sous prétexte de la vente forcée. On donna pour des prix dérisoires les objets d'art que Wilde avait accumulés, et on dispersa sa « bibliothèque avec sa collection de volumes offerts par presque tous les poètes de « son » temps, de Hugo à Whitman, de Swinburne à Mallarmé, de Morris à Verlaine ». Il était impossible de remplacer tout cela, mais Wilde ne voulut pas affronter le monde implacable sans quelques livres amis, et il demanda à Robert Ross de lui en envoyer quelques-uns « dans le genre de Dumas père » qu'il destinait ultérieurement à ses co-détenus et pour lui-même les œuvres de Flaubert, Baudelaire, Maëterlinck, Anatole France et Gautier.

Cependant, à la réprobation quasi unanime que l'étalage de ses vices avait suscitée en France, succéda un sentiment plus généreux [24]. On le plaignit et même ceux qui crurent à

24. Les souffrances du prisonnier furent décrites par un correspondant particulier de *L'Echo de Paris*, 31 juillet 1895 dans un magnifique morceau de prose qui ne relève plus du journalisme. Le même sujet fut traité par Henry Bauer, *Tybalt*, *Nestor*, Aurélien Scholl, (*Echo de Paris*, 3 août, 28 novembre, 2 décembre, 4 décembre, 6 décembre 1895).

sa culpabilité et à sa responsabilité entière l'estimèrent suffisamment puni. M. Léon Lemonnier a retracé trop fidèlement les divers mouvements de l'opinion française à l'époque pour qu'il soit nécessaire de revenir là-dessus ; et d'ailleurs ces détails restent en dehors de notre sujet. Mais il convient de signaler que les paroles de sympathie que prononcèrent tant de courageux écrivains d'avant-garde eurent un grand retentissement dans l'esprit du prisonnier. Combien fut douce à son orgueil malade la nouvelle qu'Octave Mirbeau songeait à lui faire remplir un des sièges de l'Académie Goncourt ! Avec quel plaisir il apprit qu'on mettait à la scène une traduction de *Lady Windermere's Fan*, qu'on jouait sa *Salomé*, qu'on la rejouait ensuite en tournée avec Georges Vanor ! Bien entendu ses amis ne lui soufflèrent mot des articles sauvages de Georges Bec, de Jules Huret, de François Coppée, et de Jacques Normand, non plus que des plaisanteries laborieuses autant que scabreuses de ce « Willy » qu'on a si absurdement surfait. Ils lui cachèrent aussi les propos insultants dont Zola et quelques autres écrivains d'une chasteté également prompte à prendre la mouche motivèrent leur refus de signer la pétition que Stuart Merrill avait rédigée. De même, l'indignation hautement morale d'un Georges Courteline ne parvint pas jusqu'au réclusionnaire. En agissant ainsi, les compagnons de Wilde lui préparaient une certaine déception, car il dut s'apercevoir dès son arrivée dans le pays où il comptait commencer une vie nouvelle, que là, comme en Angleterre, il traînait derrière lui, tel un forçat son boulet, un passé lourd encombrant et douloureux.

Il sortit de prison le 19 mai 1897, et le soir même de sa libération, il entreprit pour la dernière fois ce trajet qu'il avait fait si souvent dans la joie et la prospérité. Après une semaine à Dieppe, il se fixa à Berneval, où il loua et meubla le châlet Bourgeat. Il eut là une période d'épanouissement passager que lui procura l'exaltation momentanée de renaître à la liberté, la rudesse salutaire des vents et de la mer pendant la traversée, la présence d'êtres chers ; cela semblait indiquer une renaissance de son talent. Mille projets brillèrent devant ses yeux ; jamais son imagination n'avait été si fertile ; jamais aussi il n'éprouva tant de peine à mener à bien le moindre travail. M. Xau, rédacteur en chef du *Journal* lui proposa d'écrire une chronique hebdoma-

daire à raison de 300 francs ou plus ; mais Wilde ne pouvait s'astreindre à une tâche régulière. La seule partie de son art qui soit encore vivante est son talent de conteur. L'influence française reste apparente dans son style, même dans *La ballade de la geôle de Reading* mais l'ironie légère et moqueuse, la grâce mondaine des idées et de l'expression, tout ce qui faisait l'agrément choisi, le charme complexe de son œuvre, a disparu. Il esquissa deux drames bibliques, *Pharaon* et *Achab et Jézabel* ; sa *Ballad of Reading Gaol* y fut amorcée. Wilde la termina pendant un séjour qu'il fit à Naples avec Lord Alfred Douglas. En décembre 1897, il vint s'établir à Paris, sombre, découragé, n'attendant plus rien de l'existence. Puisqu'il n'y écrivit que des ouvrages de commande, scénarios, traductions, adaptations de pièces françaises destinées à la scène de Londres, qui se sont confondus avec les apocryphes qu'on ne manqua pas de forger et de se passer sous le manteau, la nature de notre travail nous interdit de suivre plus loin sa lamentable carrière.

L'épine avait pénétré jusqu'au cœur du rossignol qui chantait parfois en lui, et il gisait mort sous l'arbre où fleurissait, couleur de sang, la *Ballade*, la rose ultime de sa vie.

Nous écrivions ainsi sur la foi de ceux qui l'ont connu le mieux, mais à d'autres, non moins perspicaces, Oscar Wilde ne parut pas tellement abattu et inconsolable après la débâcle. Ainsi Octave Uzanne qui signait les *Visions de notre heure* dans *L'Echo de Paris* du pseudonyme de « La Cagoule », nota avec un certain déplaisir caché l'allégresse de Wilde qui « après avoir pédalé une partie de l'été aux alentours de Dieppe... traverse Paris. » C'est le 26 novembre 1897, qu'Octave Uzanne nous dit : « Au restaurant du boulevard où je dîne, de compagnie avec un jeune peintre anglais, entre, rasé, souriant, replet, la lèvre blagueuse, l'œil allumé d'une fébrile joie de vivre, le visage bouffi en fesses d'ange, les joues comme flagellées par le plein air, le héros de scandales qui nous passionnèrent... C'est bien Wilde qui est là, se dépouillant avec lenteur de son long manteau, jetant un regard circulaire dans la salle, puis posément, devant une glace, assurant l'épingle de sa cravate et donnant aux revers de son habit la correc-

tion des plis. Certes il porte allègrement le poids de la grande pitié qu'il nous inspira lors de sa détention. C'est bien toujours le « fat gentleman », jadis fleuri, fêté, accueilli partout, épanoui et prêt au paradoxe... ».

Par contre, Ernest La Jeunesse. dans *La Revue Blanche* (septembre-décembre 1900, p. 598) nous fait entendre un autre son de cloche, un vrai glas celui-là. « Lorsqu'on voyait, sans trop le regarder, ce lent Monsieur, prodigieusement morne, promener par nos boulevards sa massive déchéance, on se rendait compte tout de même qu'il était, à lui tout seul, comme une procession de reproche... Tout, dans sa face, avait le pli des larmes ». M. H. D. Davray se range à l'avis d'Ernest La Jeunesse dans son article *Oscar Wilde posthume*, publié dans le *Mercure de France* (juin, 1905). Adolphe Retté est non moins catégorique. « La dernière fois que je rencontrai Wilde, ce fut au banquet Rodin en juin 1900. Il avait quelque chose d'humble et de contrit dans la physionomie qui me peina. Il tendait timidement la main, comme s'il craignait qu'on ne la lui serrât pas. Cette attitude me fit mal. Et je jugeai que sa mésaventure l'avait écrasé »[25].

Au fond, il n'est pas étonnant que des gens de bonne foi, avisés et prudents, aient conservé des impressions si contradictoires de l'arrière-saison de la vie de Wilde. C'est qu'ils entraient en rapports avec l'homme réel, sujet autant et plus que les autres, à ces alternances d'humeur qui ne nous surprennent guère chez ceux que nous côtoyons. Tandis que dans la perspective actuelle nous n'apercevons que la figure composée que c'était sa volonté de léguer à notre admiration ; il y a réussi, d'ailleurs, car à une génération d'intervalle, il se dresse devant nos yeux tel une complexe œuvre d'art. Notre sympathie va à l'ardent défenseur du beau, à l'ennemi irréconciliable du Philistin, jetant son impertinence divine comme un défi à la face d'un univers qu'il savait sans bornes et sans pitié, à Lord Henry, enfin. Nous le voulons toujours égal à lui-même, car il est notre revanche contre l'uniformité de la nature, la preuve de l'incoercibilité de l'espèce.

Oscar Wilde se range déjà parmi ces personnages historiques qui se sont vu substituer de leur vivant même une

25. Adolphe Retté, *Le symbolisme. Anecdotes et souvenirs*, p. 213.

sorte de corps astral moulé sur le leur qui ne ressortira plus que de la production artistique.

Quelqu'un qui se serait proposé de tout dire pourrait accompagner pas à pas les vagabondages du poète, nous le représenter, sourd et ivre, inventant des contes plus colorés et plus improbables qu'un tapis persan pour un auditoire d'étudiants qui riaient furtivement d'un spectacle qu'ils croyaient plaisant, et qui l'était en effet, mais autrement ; visitant, noctambule aussi connu et méprisé que jadis Villiers, le cabaret de Jehan Rictus à Montmartre, heureux de ce qu'on ne lui permît pas de payer son bock ; retrouvant par moment, quand il dîna avec des amis (Rostand, Bauer, Frank Harris) un peu de son entrain, dévalant toujours, quoiqu'il fît, la pente sur laquelle rien ne pouvait plus le retenir. Il passa de beaux jours à Versailles, à Fontainebleau, chez les Maëterlinck. La comtesse de Brémont le rencontra sur un de ces bateaux-mouches qui glissaient si gentiment naguère encore sur la Seine ; il trouva même la force, alors, de berner délicieusement son interlocutrice en jouant la comédie du repentir. Ce fut là le dernier sursaut de son esprit blagueur et boulevardier.

Il ne cessa pas de se développer. Il fréquenta le Théâtre-Libre et la Comédie Française, apprécia Antoine à sa vraie valeur, s'intéressa au Grand Guignol et à l'Affaire Dreyfus, admira Rodin et Emilienne d'Alençon ; bref, il se plongea plus avant qu'aucun Anglais dans cette mer dont les vagues venaient mourir aux pieds du Montparnasse et du Montmartre, mais il en avait déjà rapporté sa dernière perle. Les livres aussi le consolèrent, souvent hélas ! en lui offrant l'image de crimes plus redoutables et de souffrances plus exquises que ceux dont sa vie avait été langoureusement fleurie. Il commença à comprendre, déclara-t-il à Frank Harris, les histoires étranges du Marquis de Sade et de Gilles de Retz ; le courant macabre qui coulait dans son âme, après avoir affleuré à la surface en 1883, s'étala avec impudeur. Il n'alla pas jusqu'à louer le sujet du *Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau, mais les phrases lyriques dont il enguirlanda ces visions d'horreur supposent chez lui un penchant pour la cruauté raffinée. Auparavant, son mépris pour tout ce qui est hystérique et désordonné, autant que la beauté tendre de son caractère, l'avait écarté du satanisme, mais maintenant qu'il

ne lui restait que le refuge de l'Autre, il est permis de croire qu'il vint sur les pas de Durtal à la maison de la rue Olivier de Serres, et qu'il y resta. Pour paradoxal que cela puisse paraître, le fait qu'il trépassa muni des sacrements de l'Église et qu'il les réclama instamment, lui protestant, agnostique, athée peut-être, est concluant pour les adeptes.

Il ne laissa pas non plus d'avoir des disciples. De même qu'il avait autrefois orienté le talent naissant de Pierre Louys vers le genre qui lui convenait le mieux, en lui conseillant d'écrire son *Aphrodite* en prose, de même il exerça une influence marquée sur André Gide. Wilde fut le Ménalque de *L'Immoraliste*, expression dernière de l'intelligence perverse, artisan de sa vie, laquelle devait égaler en vénusté n'importe quel rêve, n'importe quelle orchidée. Quel autre aurait songé à identifier dans sa doctrine la nouveauté, le vice, et l'art ? Il ne nous appartient pas de décider quelle part l'auteur de *Salomé* pourrait revendiquer dans *Saül*, et *Le Roi Candaule*, cependant nous la croyons considérable.

Mais toute cette survie n'était qu'une apparence ; l'écrivain mourut en prison. La terre d'exil ne reçut que le corps d'Oscar Wilde condamné à errer pendant quelques années à la recherche de l'âme qu'il avait volontairement éloignée de lui, comme le fit son symbolique pêcheur, afin qu'il pût goûter, à son aise, les délices de la matière, sans être importuné des remontrances de la chose ailée qu'il portait en lui. Devant l'horreur de cette mort solitaire au noir mois de novembre 1900, nous ne pouvons nous empêcher de ressentir une joie austère. C'était un second affranchissement, cette fois définitif. Wilde reconquit la partie immortelle de lui-même en dépouillant la chair qui ne lui fut qu'une occasion de souillures et de péchés.

Le poète et son âme s'en allèrent ce jour-là, la main dans la main vers leur royaume de pierreries ; bientôt l'eau glauque les couvrit, et seule la vague lumière sous-marine et le miroitement de leur cortège les révélaient encore quand résonna pour leur accueil, là-bas, la lointaine fanfare des Tritons.

LES MILIEUX

Tandis que le paquebot qui l'emportait filait au large de Newhaven et que, accoudé à l'arrière, Wilde regardait s'estomper ces rochers blancs sculptés, dirait-on, dans la brume, que lui semblait-il du pays qu'il quittait ?

La province anglaise l'avait charmé au temps de sa jeunesse, mais il était rentré des champs et pour toujours. Il était devenu de son plein gré l'homme des grandes villes, car quel horizon restait-il qu'une cheminée d'usine n'enlaidissait pas ? Il l'a déclaré sans ambages à Ernest Raynaud : « La solitude de la campagne m'étouffe et m'écrase... je ne suis réellement moi qu'au milieu des foules élégantes, dans la griserie des capitales... Je déteste la nature où l'homme n'a pas mêlé son artifice »[1]. Donc l'Angleterre, pour lui, se résumait toute entière dans l'immense métropole qui s'étale sur les bords de la Tamise.

Là, quoique ses sens fussent flattés par les multiples caresses de la vie luxueuse des quartiers riches, et que son art fiévreux trouvât un aliment perpétuellement renouvelé dans le contact incessant des passions et des crimes des autres, un danger terrible le guettait. Il le savait, et s'exaltant au jeu de frôler journellement le péril, ne voulait pas s'y soustraire. Jamais homme ne fut plus haï et redouté de la majorité puritaine, parce que jamais avant lui on n'avait vu réuni en un seul toutes les qualités qu'on détestait. On avait bien ri de sa pose d'esthète névropathe, de ses promenades héraldiques, un lys à la main. Mais il découvrit continuellement de nouvelles façons d'agacer les prédicants et leurs troupeaux bêlants, c'est-à-dire les neuf dixièmes des Anglais, si bien qu'on finit par rire jaune. Sa position devint précaire, à partir de 1891, car, comme un jeune peintre britannique fit observer à Octave

1. E. Raynaud, *La mêlée symboliste, Portraits et souvenirs*, Paris, in-8°, 3 vol. t. II, p. 133.

Uzanne (*L'Echo de Paris*, 26 novembre 1897) : « D'ailleurs, cet homme-là, mon cher, s'est vraiment mis trop de gens à dos ».

Il n'avait pas l'abri d'un grand nom, à l'encontre de plusieurs qu'on n'osa pas arrêter lors de l'énorme scandale de 1895 et qu'on laissa fuir à la débandade vers Dieppe et Paris. Le gendarme, en lui mettant la main à l'épaule, n'aurait aucune crainte de se déchirer les doigts au collier de Saint-Georges. Ainsi le ciel derrière lui était lourd de menaces chaque fois qu'il s'éloignait de la côte anglaise ; il ne se faisait pas d'illusions sur ce point ; il reconnaissait que le parti le plus sage serait de rester à Paris ; mais comme il a dit à André Gide, il lui fallait « aller plus loin », subir sa destinée.

Quels étaient, en dehors de la foule qui n'a jamais pu souffrir Alcibiade, celui qui s'amuse, ses adversaires irréconciliables ? Toute la bourgeoisie commerçante, avec le plus grand nombre des gentilshommes, patrons naturels des arts ; tous ceux enfin qui étaient en réaction contre le romantisme et la nouvelle renaissance du merveilleux qui s'en inspirait vers la fin du siècle. Il y avait d'abord le groupe qui trouvait que le romantisme était immoral ; groupe idéaliste, philosophe, chrétien et capitaliste. Puis celui qui croyait ce mouvement inutile, sans but moral ou social, groupe sensualiste, imbu de la philosophie utilitaire de Bentham, économiste, sociologue et quelque peu socialiste. Finalement, l'école « bourgeoise et romantique » qui acceptait le romantisme en l'édulcorant et le dénaturant. Les églises protestantes, bien que leurs pasteurs ne fussent pas illettrés, avaient une atmosphère grise, terne et plébéienne, propre à rebuter des artistes ; de Wilde, de Manning, jusqu'à Chesterton, des centaines d'écrivains anglais ont été convertis bien plus par le culte de la beauté que par les efforts de l'apologétique. Rares étaient les ministres qui avaient la largeur d'esprit, la tolérance, le goût éclairé pour les arts et les lettres qui sont l'apanage de presque tous les prêtres catholiques du monde latin.

Pris entre les mornes scientistes athées qui niaient la beauté, une éprouvette à la main, et les évangélistes béats et cossus qui proclamaient que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles en distribuant des tracts et des bons de pain, où le poète pouvait-il tourner les yeux ?

En haut ? Là il ne voyait que des Queensberry, pleins de méfiance à l'égard de toute supériorité qui ne fût pas sportive, et, en guise de cour, une famille allemande avec les vertus solides, le sentimentalisme, et la lourdeur de cette race. En bas ? Encore moins, car tout dans la vie de Wilde avait contribué à lui inspirer un éloignement mêlé de dégoût pour le peuple, qui le lui rendait bien.

Malgré que tout le monde fût très monté contre lui en 1895, et que sa ruine fût acclamée dans les milieux les plus divers, ce serait le pire des contresens que de représenter Wilde comme un combattant solitaire, accablé par le nombre seul de ses ennemis. D'abord il avait fait ses premières armes sous le bouclier de Pater, avec les encouragements de Ruskin ; il avait participé à titre de volontaire au mouvement esthétique de 1851-1882, où il se fit certainement remarquer, mais sans passer pour un chef. Plus tard, quand la lutte s'aigrit, et quand la réaction décadente commença à se dessiner, nous le voyons toujours solidement encadré, épaulé par George Moore, Arthur Symons, Ernest Dowson. Car la révolte contre la laideur eut deux phases ; d'abord vinrent ceux qui, comme Ruskin, Morris, Arnold, étaient esthètes avec une arrière-pensée religieuse. Ils voulurent faire de l'artisan un artiste, du bourgeois un penseur, changer tout le décor de la vie, substituant les Propylées aux verrières sales des usines, les belles étoffes, les meubles décoratifs aux produits fabriqués en série ; mais tout cela pour la plus grande gloire de Dieu, et parce que, comme disait l'auteur des *Pierres de Venise* : « Tout art est une louange du Seigneur » (*All Art is Praise*). Ensuite la génération de Wilde arriva à la vraie maturité intellectuelle à un moment où la bataille esthétique semblait définitivement perdue ; bien que ce dernier fît des conférences, qu'il portât un costume excentrique, qu'il escarmouchât contre les gens raisonnables, il ne prétendait pas sérieusement changer l'existence quotidienne des Anglais. Il se retira dans sa tour d'ivoire pendant qu'elle était encore debout, mais ne se refusa pas le plaisir de fronder les passants, et de transpercer les célébrités et les ridicules de la société de ses flèches empennées d'esprit malin. S'appuyant sur la doctrine que Théophile Gautier exposa dans la Préface de *Mlle de Maupin*, il rejeta le mélange de la morale et de la littérature. A la différence

de ses aînés il croyait, et ne cessait de répéter que : « Rien n'est vrai que le beau »[2].

Voilà, sommairement, ce que laissait dans son sillage le bateau qui emportait Wilde vers la France ; un pays puissant, riche, guerrier, mais où tout artiste ne pouvait que se sentir un étranger, ou pis, un métèque ; un orage menaçant sur les têtes des rares conjurés de la beauté, un nationalisme intransigeant prêt à s'emparer de tous les esprits dès que la misère ou le scandale avaient englouti ceux qui avaient osé entretenir leurs compatriotes de terres lointaines que les baïonnettes ne conquerraient jamais.

Il avait probablement à ses côtés, car il n'aimait guère voyager seul, quelqu'un de ses disciples, un John Gray, un Rennell Rodd, un peintre comme Aubrey Beardsley, un éditeur et mécène comme Léonard Smithers ; un homme, de toutes façons, digne de représenter ce petit groupe qui était parvenu, en pleine société victorienne, à s'émanciper de l'insularité et de la prudence, les pires vices d'un Anglais. Ceux qui y appartenaient sont dignes de notre intérêt, beaucoup plus que par leurs écrits, par leur audace féconde. Réunis autour d'un seul maître, faisant face de toutes parts, ils prenaient une valeur symbolique que n'avait pas chaque membre pris isolément ; ils inquiétaient, déroutaient l'opinion. De là, la catastrophe. Car lorsqu'on oblige un Anglais à penser, son premier mouvement est toujours de vous abattre, son deuxième d'être de votre avis. M. Shaw, ayant su se dérober aux impatiences passagères de ses concitoyens, a été finalement porté en triomphe par eux.

Avec un tel cortège d'inquiétudes, donc, et ainsi accompagné, Oscar Wilde entendit pour la vingtième fois meugler la sirène sur le môle de Dieppe, et comme s'il eut conscience de son rôle symbolique, le paquebot se mit à glisser doucement sur les eaux plates.

Pendant que se déroulaient aux portières de son wagon les pâturages couverts de bestiaux, les masures, et les rangées de hêtres du pays de Caux, Wilde songeait sans doute aux amis, qui l'attendaient là-bas à Paris. S'y sentirait-il dépaysé parfois, en dépit de l'habitude qu'il avait de la vie de la grande capitale ? Passerait-il par moments

2. Sherard, *Oscar Wilde, the story of an unhappy friendship*, p. 30.

une de ces bouffées d'air chargées d'un inconnu hostile qui rendent tout-à-coup insupportable le séjour d'une ville étrangère ? Cela dépendait de trois questions ; du degré de différence intrinsèque entre les deux milieux littéraires et mondains, de la manière dont Wilde s'adaptait à son nouvel élément, et de la facilité avec laquelle il parlait le français et s'acquittait des devoirs d'un grand homme de passage. Nous allons tâcher d'approfondir ces matières, en laissant le poète à ses réflexions, qui n'étaient que trop souvent amères en cette année 1893, à en juger par un passage extrêmement candide du *De Profundis*.

« Cet après-midi là, dans le wagon qui m'emmenait vers Paris, je me souviens que je méditai sur l'état impossible, terrible, entièrement pernicieux où se trouvait engagée ma vie, pour que moi, homme de réputation universelle, j'en fusse réduit à m'enfuir d'Angleterre afin d'essayer de me débarrasser d'une amitié qui anéantissait tout ce qu'il y avait de délicat en moi... »[3].

Nous donnons à ces pages, dans la mesure du possible, l'allure d'un trajet aussi court qu'habituel, pour bien marquer que les écrivains des deux pays ne travaillaient pas en vase clos, et n'étaient nullement séparés, comme on aurait pu le supposer d'après certains commentateurs, par d'immenses étendues de forêts et de mers. Au contraire, il y eut un échange continuel d'idées. Pour nous restreindre à ce qui concerne notre sujet, notons seulement que dès 1851, date à laquelle l'Exposition de Londres et la parution des *Pierres de Venise* de Ruskin marquèrent le début d'une ère nouvelle, quelques Français commencèrent à s'intéresser aux arts « décoratifs ». Ils suivirent avec un vif intérêt les tentatives de William Morris, qui aspirait à la diffusion des beaux meubles, tapisseries, vitraux, papiers peints, livres bien reliés, de tout l'ensemble de belles choses dû à la Confrérie pré-raphaëlite, à Rossetti et à Burne-Jones. Peu à peu, la doctrine « esthétique », s'implanta de l'autre côté de la Manche, et au centre même du mouvement décadent français qui devait aboutir au symbolisme il y eut plusieurs chapelles qui vivaient les yeux fixés sur l'Angleterre[4].

3. Trad. de H.D. Davray, *Mercure de France*, 1926, p. 69.

4. Par exemple, Alphonse Germain, tout comme Wilde, s'efforçait de faire *L'éducation esthétique* des Français (sous ce titre il publia un article d'inspiration nettement ruskinienne dans *La Plume*, 1891.

Enfin à l'époque où Wilde faisait la navette entre les deux métropoles (1891-1894), il existait à Paris des salons « esthètes » dont Georges Bec a conservé un croquis (*L'Écho de Paris*, 11 avril 1895) : « Naguère à Paris, son histoire du « lys à la main » lui conquit l'admiration de ces belles oiselles au profil busqué, coiffées à la Botticelli, et dont les salons ressemblent — avec leur encombrement de meubles rares étoffés de vieilles soies, qui sont des chapes et des étoles raides d'or, et leurs vitrines garnies de bibelots — à la boutique de revendeur où elles sont nées ». Dans le même journal (27 mai 1893) on trouve une fumisterie assez spirituelle, signée « Raitif de la Bretonne », description fantaisiste d'un « Déjeuner mauve ». La nuance décadente et esthète du titre n'est pas trompeuse ; les convives, qui sont, paraît-il, de l'école symboliste, applaudissent à tout rompre quand on leur fait la lecture des œuvres d'Oscar Wilde. Jean Lorrain lui-même, qui se cache peut-être derrière ce pseudonyme, a prouvé combien parfaitement il était au courant des choses anglaises en écrivant *Esthéticité* (scènes de la vie anglaise) (*L'Écho de Paris*, 27 juin 1895). C'est une chronique potinière où Swinburne est mis en scène sous le nom d'Algernon Isburne avec une verve, une malice, et une minutie féminines qu'ont seulement ces racontars perfides de Wilde qu'Edmond de Goncourt recueilla, et puis effaça dans l'Edition Charpentier de son *Journal*. L'auteur d'*Ames d'automne*, (*Fleur de chlorose*, 22 octobre 1893), excelle à peindre ces groupes qui imitaient à s'y méprendre les ridicules de ce monde londonien qui s'était engoué de plumes de paon, de porcelaine bleue, et des contes de Wilde. Décrivant une névrosée, il dit : « Pour essayer de la distraire, un duc esthète lui a amené toute une journée le poète lord Douglas... » Bernard Lazare a tancé vertement, dans son article de *L'Écho de Paris* (15 février 1896), « la jeunesse mystico-idéaliste, celle des mages, des esthètes, des poètes rois, celle qui applaudit les mauvaises pièces d'Oscar Wilde, parce que Wilde avait un masque néronien.... « De mille indices pareils parsemés dans les journaux, dans les mémoires (cf. *Au pays des lys noirs*, d'Adolphe Retté), dans les romans de mœurs, il ressort que Wilde aurait pu se reconstituer facilement à Paris un entourage semblable en tous points à celui qu'il venait de quitter. Ainsi, même selon l'hypothèse que Wilde se

serait fatigué tôt ou tard de la vie parisienne en ce qu'elle a de plus irréductiblement latin, il aurait eu la facilité de faire une cure de repos, sans quitter les bords de la Seine, dans ce que Jean Lorrain appelle *Le coin des esthètes*, dans un *Intérieur pour le duc Jean des Esseintes*. Mais cette hypothèse-là n'est pas la bonne.

Ceci nous amène à considérer la deuxième des questions que nous nous proposions de résoudre : c'est-à-dire, jusqu'à quel point Wilde devint-il un vrai boulevardier ? Nous ne craignons pas de répondre : autant et plus que n'importe quel autre Anglais. Dans l'esquisse biographique qui précède nous avons rapporté plusieurs passages qui le montrent trônant au Grand Café, chez Paillard, chez Maire, au Weber, inspectant promenoirs et coulisses, balayant apaches et académiciens devant sa prestance de géant narquois. Nous avons oublié d'y ajouter son entretien avec Coquelin cadet, typique d'une foule d'autres, qui servent à différencier les lourdauds débauchés qui ont valu aux Anglo-Saxons un si triste renom auprès de quelques-uns, d'avec les gens d'esprit, comme Wilde, qui savent jouir élégamment de la gaité de la grande ville. Ce dernier comprenait qu'il ne suffisait pas d'être très répandu, d'être connu de tous les maîtres d'hôtel pour mériter le titre de « Parisien », que c'était une affaire de goût, d'atticisme, de savoir-vivre.

Sur son fameux cahier noir, dont plusieurs biographes citent des extraits, mais qui n'a jamais été publié en entier (et pour cause, il a été volé ou détruit), Wilde nota un soir, en français, cette conversation avec le comédien célèbre :

« Qu'est-ce que la civilisation, monsieur Wilde ?
— L'amour du beau.
— Qu'est-ce que le beau ?
— Ce que les bourgeois appellent le laid.
— Et ce que les bourgeois appelent le beau ?
— Cela n'existe pas ».

M. Lemonnier, ayant rétabli ces quelques répliques d'après nous ne savons quelles sources, répète une épigramme que Wilde aurait décochée à l'adresse de Coquelin pendant la même entrevue : « Il est impossible d'être original, même dans le péché », et raconte le dénouement d'une comédie que Wilde projetait et dont l'acteur a dû être frappé. « Le héros, ayant lancé un mot d'esprit qui

fait long feu, est condamné à entrer à l'Académie française pour y débiter un discours de réception..., Wilde, comme tout Irlandais, était d'instinct Parisien et boulevardier »[5]. Avec cette conclusion, nous sommes pleinement d'accord.

Reste à savoir si les nombreux écrivains français qui ont déclaré que Wilde parlait supérieurement leur langue, ont été plus sensibles au charme de son bien-dire qu'à la correction qui lui manquait. Les commentaires élogieux d'André Gide sont encore dans le souvenir de tout le monde ; certains croient que l'amitié ou le plaisir qu'il tirait de l'ensorcelante fantaisie du conteur l'ont fait passer sur les fautes parmi lesquelles Wilde trébuchait à tout instant ; d'autres, que celui qui écrit si purement n'aurait jamais toléré un vrai galimatias. Nous nous rangeons à l'avis de ceux-ci, tenant pour certain que l'auteur des *Fauxmonnayeurs* qui sut si bien marquer le ridicule du jargon d'Alfred Jarry ne se serait laissé retenir par aucune considération partiale. H.D. Davray, Henri de Régnier, Henri Bauer et d'autres sont d'accord pour dire que Wilde maniait avec aisance et grâce la langue française, que son vocabulaire était étendu, son débit naturellement lent et traînant. En somme, il n'était pas tant un étranger qu'un patoisant, et il avait le baragouin d'un petit pays qu'on ne retrouve pas à la carte, mais qui aurait très bien pu exister.

Ce fut donc avec quelque chose de l'émotion de celui qui regagne son foyer que Wilde, ayant traversé à toute allure Rouen et Mantes, vit enfin reparaître les paysages engageants des alentours de Paris, longea Maisons-Lafitte, apte à l'élevage des chevaux, et pénétra sous les voûtes enfumées de la gare Saint-Lazare.

Une fois installé dans son hôtel du boulevard des Capucines, il eut vite fait de prendre l'air de la capitale et de se lancer de nouveau dans les milieux symbolistes. Les décrire ne serait qu'une vaine répétition, et nous n'avons nulle envie de refaire à notre manière l'excellente étude d'Ernest Raynaud. Mais pour apporter une contribution personnelle, nous voulons indiquer que le symbolisme pur ne fut que le terme extrême de la réaction qui l'éloignait du naturalisme,

5. Léon Lemonnier, *La vie d'Oscar Wilde*, Paris, éditions de la *Nouvelle Revue critique*, 1931, in-16, p. 65-66.

et que ce païen se lassa des landes de Thulé où erraient des poètes ténébreux dans la brume, parmi les guivres et les sphinx, perdus dans un songe éveillé. Il avait vu dans sa jeunesse le soleil de la Grèce dorer des membres de bronze, s'était inondé de chaleur, couleur, lumière, et toujours à l'arrière-plan de son esprit se déroulait la même frise de vierges et d'éphèbes. La profession de foi du chevalier d'Albert aurait pu être la sienne : « Je trouve la terre aussi belle que le ciel, et je pense que la correction de la forme est la vertu. La spiritualité n'est pas mon fait, j'aime mieux une statue qu'un fantôme, et le plein midi que le crépuscule. Trois choses me plaisent : l'or, le marbre et la pourpre, éclat, solidité, couleur »[6].

Ainsi Wilde, malgré l'influence du mysticisme non-chrétien de la poésie celtique, semble être revenu des extravagances symbolistes, s'être rallié à l'école romane, laquelle pouvait satisfaire à la fois les exigences du poète et de l'érudit. D'abord les chanteurs de la nouvelle Pléiade le réclamèrent comme un des leurs. Le premier numéro de *L'Ermitage* (31 janvier 1892) contient un article de Charles Maurras : *Le repentir de Pythéas*, où la littérature du Nord est en butte aux attaques les plus sévères ; Maurras se prévaut de l'autorité de Wilde pour appuyer sa doctrine d'un retour aux disciplines classiques assouplies et élargies par cette expérience intéressante que fut le romantisme. « Il y a peu de jours encore, un poète anglais passait le détroit. Ne déclarait-il pas (comme *l'Écho de Paris* l'interrogeait sur les époques de la littérature française) que la plus brillante était, à son goût, le temps des cours d'amour ? Et il ajoutait que Swinburne, Morris et Rossetti et lui-même devaient leur science et leur art aux exemples des grands trouveurs gascons et provençaux ».

Plus loin, Maurras reprend : « Tous nos jeunes amis tireront la morale des discours d'Oscar Wilde » ; cette morale, paraît-il, était favorable à la thèse romane : « rien n'est admirable en dehors de la tradition grecque et latine ».

Ensuite nous tenons de la bouche même du poète l'expression de sa cordiale sympathie pour ceux qui voulaient édifier en matériaux durs une œuvre permanente à l'instar

6. Th. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, édit. Charpentier, 1877, in-18, p. 211.

de leur ancêtre Ronsard. Quelques jours après le dîner à « la Côte d'Or » qui avait réuni en l'honneur d'Oscar Wilde le ban et l'arrière-ban des cohortes romanes, Ernest Raynaud rencontra l'Irlandais sur le Boulevard des Capucines. Il lui fit des confidences très caractéristiques qui semblent contenir le dernier mot sur son attitude littéraire.

« J'approuve Moréas et son école de vouloir rétablir l'harmonie grecque et de ramener chez nous l'état d'esprit dyonisien. Le monde a tellement soif de joie ! Nous ne sommes pas encore dépêtrés de l'étreinte syrienne et de ses divinités cadavériques. Nous sommes toujours plongés dans le royaume des ténèbres. En attendant l'avènement d'une religion de lumière nouvelle, que l'Olympe nous serve d'abri et de refuge. Il faut laisser nos instincts rire et s'ébattre au soleil comme une troupe d'enfants rieurs. J'aime la vie. Elle est si belle ! [7].

Puis d'un geste suave comme une caresse, il lui désigna un Paris vêtu de neuf, en blanc, vert et or, pour fêter la venue de juin.

7. E. Raynaud, *op. cit*, p. 132.

Deuxième Partie

L'ŒUVRE

SA POESIE

a) Ses vers

Une proportion considérable des vers de Wilde nous échappe, car il n'est pas de notre ressort de traiter des pastiches, d'ailleurs réussis, de Keats, Shelley, Swinburne, et des poètes esthétiques, qui constituent les trois quarts de son recueil de 1881. C'est sans regret que nous passerons sous silence cette partie morte de son œuvre poétique ; ses mérites indéniables de grâce et d'harmonie ne servent pas à compenser son orientation vers le passé. On ne le dira jamais assez : ou Wilde fut l'homme de l'avenir ou il ne fut rien. Quand il regarde en arrière il met en péril le rôle de chef d'école qu'il semblait, même en 1881, appelé à jouer. Plus tard, les jeunes trouvères du *Rhymer's Club* et du *Yellow Book* ne lui auraient pas reconnu la primauté que tous accordaient plus ou moins ouvertement à l'auteur des *Impressions* et de *La maison de la Courtisane* s'il s'était attardé dans le respect des premiers romantiques. Tous très cultivés, universitaires pour la plupart, les Arthur Symons et les Victor Plarr n'eurent aucun besoin de son truchement pour dégager et s'assimiler les éléments de la poétique de la période 1798-1832, qu'ils jugeaient propres à entrer dans la nouvelle renaissance du merveilleux. Quant à Swinburne, il était presque des leurs. Mais par cela même qu'ils étaient des artistes conscients et instruits, la tentative que Wilde fit d'acclimater en Angleterre une forme lyrique renouvelée de Gautier, avec des thèmes décoratifs ou macabres pris à Rollinat, Baudelaire, Flaubert, Jean Lorrain, les intéressa particulièrement. Le temps était à l'imitation des modèles français, et c'est dans les *Poèmes* de Wilde, de ses premières coquetteries avec la Muse (1876) jusqu'aux sublimes cauchemars de la fin, qu'on peut voir

l'influence qui devait être décisive en 1890-1900, se fortifier et se préciser.

Ce ne fut d'abord que cette curiosité des rimes savantes et des genres délaissés, rondeaux, villanelles, canzones, triolets, qui le tenait déjà à Oxford. Il se délectait dans la préciosité galante des Ronsardistes et de ceux qui « sonnent le sonnet ». Mais ses préférences se portèrent bientôt sur ces doux chanteurs de la Provence du temps jadis, dont la seule science et la seule religion était d'aimer, et de célébrer par le cliquetis des vers et des parades la précellente beauté de la femme lointaine. Il l'a dit au cours d'une entrevue qu'il accorda à Jacques Daurelle : « Il y a dans votre histoire littéraire une époque qui me ravit tout particulièrement. C'est l'époque des cours d'amour. La poésie sensuelle et mystique des troubadours est délicieuse. Elle a exercé une grande influence sur les Préraphaëlites, sur Dante Rossetti, sur Swinburne et sur moi-même ».

Ainsi, dans quelque direction que nous poussions notre enquête, nous sommes fatalement ramenés à cette vérité centrale de la vie et de l'art de Wilde, que ce fut la France qui lui inspira les meilleures de ses créations, et qu'épuisant et rejetant l'un après l'autre les intermédiaires comme Pater et les auteurs déjà mentionnés, il remontait constamment vers la source. Même s'il est établi que sa *Chanson*, son *Theocritus : A Villanelle*, et les deux morceaux de style archaïsant, *Ballade de Marguerite* (*Normande*), et *The dole of the King's Daughter* (*Breton*), portent l'empreinte de Morris et de Rossetti, l'extrait que nous venons de citer, doublement digne de créance à cause de son caractère naïf et non prémédité, prouve qu'à travers ces faiseurs de gauches décalques, Wilde va rejoindre la tradition du gai savoir, mal comprise peut-être, mais ardemment adorée.

Dans le même ordre d'idées, nous ferons observer que d'aucuns ont eu le tort de s'essouffler à faire de Wilde un disciple de Swinburne, sans assez remarquer que celui-ci, quoique très doué pour la critique des idées, n'eut pas de doctrine propre, et que dans ses revendications contre la tyrannie des convenances et tout ce qui pouvait attenter à l'autonomie de l'art, il n'a fait que démarquer des opinions de Baudelaire et de Gautier. Encore une fois on se demande si Wilde était forcé de boire au creux de la main de son aîné, s'il ne pouvait puiser directement aux eaux vives.

Une seconde catégorie englobera les pièces qui, dans leur sujet, leur facture, ou leur mélodie contiennent un souvenir des journées ensoleillées d'Oxford, où seule la cloche vespérale de Christ Church arrachait le jeune Wilde à la lecture de Gautier. Ainsi, par exemple, les premières stances d'*Athanasia* rappellent *Le roman de la momie*, et *Theoretikos* révèle ce même dégoût pour l'ambiance bourgeoise et industrielle, et cette même hâte de se réfugier dans des rêves d'art qui percent dans le Sonnet VII de Gautier. De plus, celui que Wilde appelait ordinairement « le maître impeccable » lui a légué ses procédés de refonte et de polissage interminables. L'effort accomplit ce prodige de faire disparaître les traces de l'effort ; la lime et l'ongle ont repassé si souvent que la surface paraît lisse naturellement ; pas un vers qui ne soit la perfection de la technique même lorsque, comme il est plusieurs fois le cas, son contenu n'a rien que de médiocre. Quelque chose d'artificieux et de concerté dans le tempérament de Wilde lui faisait fuir l'approche des instinctifs ; peut-être craignait-il que leur franchise ne l'amenât à lâcher son secret, comme dans une compagnie qui bâille l'on a toutes les peines du monde à n'en pas faire autant. Quoiqu'il en soit, son admiration sincère n'allait qu'aux ciseleurs patients, et qu'à ceux qui, à l'instar de Banville, réussissaient du premier coup ou disaient réussir ainsi, à attraper la ligne voulue dans toute sa sinuosité. L'auteur des *Odes funambulesques*, fondateur de la métrique parnassienne, aurait pleinement approuvé les assonances complexes dont Wilde ornait ses hymnes à la Beauté ; en particulier, il n'aurait pu refréner sa joie de voir accoupler les amples sonorités de *cannonades-barricades, Ispahan-caravan, Ambassadors-heritors, reclineamaracine, winding Thames-diadems, vermilion-pavilion.* Ce ne sont pas là précisément des rimes riches, mais quelque chose de plus délicat et de plus subtil. Le vers se termine par un mot de trois syllabes, dont la dernière fournit la rime, tandis que les autres répètent, d'une manière imparfaite, comme des échos lointains, les deux syllabes assonnantes du vers précédent. Ainsi se produisent ces cadences finales langoureuses et pensives, s'attardant comme une caresse, qui donnent leur accent très personnel aux poèmes de Wilde.

Toute une section (*Eleutheria*) de son premier recueil témoigne de l'intérêt qu'il portait aux idées républicaines, et on sait que pour acquérir une certitude apaisante sur les problèmes sociaux et politiques, les plus graves études ne le rebutèrent pas ; il lut Fourier, Saint-Simon, Tocqueville, Proudhon. Pour étrange que cela puisse paraître, ce dilettante a dû traverser une crise très réelle de doute et d'angoisse, dont les péripéties restent clairement marquées dans le cycle qui commence par le *Sonnet to Liberty*, et qui finit par les accords harmonieux et apaisés de *Theoretikos*. D'abord, il fait l'examen de sa conscience ; pourquoi aime-t-il les mouvements populaires ? Parce que, ô liberté ! « le rugissement de tes Démocraties,

> Tes règnes de Terreur, tes grandes Anarchies
> Reflètent mes passions les plus fougeuses comme la mer
> Et donnent à ma rage un frère ! »[1].

C'est-à-dire qu'il jouit en tranquille spectateur des ombres que projette sur le mur de sa chambre la procession de torches et de piques, qui passe grandiose et tonitruante dans la rue ; les clameurs discordantes qui en montent rempliront son « âme discrète » de délices... Il s'accuse de cet indifférentisme, assez jeune encore pour sentir qu'on n'est pas quitte envers ses frères pour quelques phrases bien tournées, et le poème se termine par un cri de cœur, unique peut-être dans son œuvre dénaturée : ... « et néanmoins,

> Ces Christs qui meurent sur les barricades,
> Dieu le sait, je suis avec eux, sous quelques rapports »[2].

Est-il nécessaire d'insister sur le fait que l'Angleterre n'a jamais connu des émeutes pareilles à celles que Wilde décrit ici, qu'aucun de nos rois n'a osé édicter ses lois par la bouche du canon, et que « Treacherous cannonades » est une allusion manifeste au coup d'état du 18 Brumaire ? D'ailleurs l'Anglais ne se révolte pas, il juge, et il punit. Des échauffourées de quelques heures se sont produites, mais à aucune époque on n'a vu triompher ceux « dont les mains profanes plantent le drapeau rouge sur les pavés empilés ».

1. *Poems*, p. 25, édit. Methuen, 1908, Bibliothèque Nationale.
2. *Ibid*, p. 25.

D'où vient-elle donc, cette forte impression de réalité, d'une chose vue et vécue ? En partie, sans doute, de la lecture des *Misérables* de Victor Hugo, car on sait qu'en 1882, républicain aussi convaincu que Robert Sherard, Wilde marchait à grands pas à travers Paris endormi accompagné de ce bon ami, déclamant à chaque carrefour la célèbre réplique d'Enjolras : « Citoyen, ma mère, c'est la République »[3]. Mais principalement de son premier séjour (1874) dans la capitale encore mal remise des blessures de l'invasion et de la guerre civile. Il planait toujours dans l'air quelque chose de la grandeur de cette épopée féroce que fut la Commune ; les façades grêlées de balles, les décombres fumants, les marches du Panthéon mal lavées du sang de Millière, l'atmosphère alourdie enfin où stagnaient des relents de putréfaction et de poudre, tout cela a dû puissamment agir sur l'imagination de l'étudiant. Selon Robert Ross, il descendit à l'Hôtel Voltaire, et s'il y occupa le même appartement qu'en 1882-83, dont les fenêtres donnaient sur le quai, ses regards ont pu fouiller les ruines des Tuileries à travers la verdure renaissante. En tout cas, Sherard a conservé le souvenir d'une promenade nocturne en 1883, au cours de laquelle Wilde s'écria devant ces mêmes symboles d'une tyrannie détruite : « Il n'y a pas là une seule petite pierre noircie qui ne soit pas, pour moi, un chapitre dans la Bible de la Démocratie »[4]. Nous ne voyons aucune raison pour supposer que cette vue ait suscité d'autres émotions en lui, neuf ans auparavant. En tout cas ce qui reste indiscutable, au milieu de conjectures sur des lieux et des dates, qu'un nouveau témoignage viendra peut-être invalider, c'est l'inspiration nettement et uniquement française des idées démocratiques contenues dans *Eleutheria*. Une belle attitude, quelle qu'en fût la cause et les circonstances environnantes, avait toujours le pouvoir de déclencher chez Wilde un mouvement d'imitation, sans beaucoup de vraie force ou de permanence, certes, mais passionnément sincère dans le moment qu'elle durait. Il aurait voulu posséder les vertus romaines, la constance, la discipline, la probité, être un Caton, un Brutus,

3. R.M. Sherard, *The real Oscar Wilde*, p. 36.
4. R.H. Sherard, *Oscar Wilde, the story of an unhappy friendship*, p. 34 et suivantes.

puis une semaine après, le voilà fasciné par la mollesse orientale et les vices fastueux d'Héliogabale. Ainsi, quand il écrivit *Louis Napoléon* [5], il obéit à une impulsion qui, pour être sans durée, n'en était pas moins forte et absorbante.

Dans *Ave Imperatrix*, il nous donne l'occasion de mesurer le progrès que les doctrines libertaires avaient fait chez lui, et partant de nous rendre compte quel effet l'activité belliqueuse et intrigante du pays qu'il habitait pouvait produire sur une intelligence étrangère au monde anglo-saxon. Il déplore le sacrifice, à ses yeux inutile, de toute une jeunesse généreuse :

> « O Angleterre de Cromwell ! te faut-il céder
> Pour chaque lopin de terre un fils ? »

Toutefois l'avenir, croit-il, nous réserve des consolations :

> « Mais quand cette trame de feu sera tissée,
> Ses sentinelles verront dans le lointain
> La jeune République comme un soleil
> Se lever de ces mers rouges de la guerre » [6].

N'est-ce pas un des aspects les plus curieux de la question qui nous occupe que ce spectacle de l'homme aux tournesols et aux plumes de paon pérorant en tribun du peuple sous l'influence, qui, pour le moment, le domine tout entier, de Victor Hugo, vu directement dans ses œuvres et à travers son disciple anglais Swinburne ?

Non moins que les expéditions lointaines qui épuisaient l'Angleterre, le régime parlementaire lui parut néfaste. Et en vérité comment un lecteur assidu de Tocqueville ne serait-il pas mécontent de cette cohue de gens de toutes conditions qui se faisaient nourrir par l'État sous prétexte qu'à certaines époques ils se réunissaient dans un lieu fixé à l'avance pour s'entretenir de la chose publique ? Nous croyons reconnaître l'accent d'une véritable indignation dans ces vers :

> « Cette Angleterre, ce lion de la mer,
> Par des démagogues ignorants est tenue en servage,
> Qui ne l'aiment pas » [7].

5. *Poems*, p. 33.
6. *Poems*, p. 35.
7. *Ibid*, p. 32.

Et *Quantum Mutata* redit sa nostalgie du temps où Cromwell, sévère et pur, présidait aux destinées de la patrie, assisté par les conseils, soutenu par le désintéressement hautain, d'une élite de grands capitaines. Nous pouvons saisir sur le vif dans *Libertatis Sacra Fames* l'évolution qui commençait à l'orienter vers l'Art consolateur ; la période des inquiétudes politiques est révolue ; il se rend compte de plus en plus vivement que les ergoteurs bourgeois sont indifférents aux choses de l'esprit, tandis que les chambardeurs populaires leur sont hostiles. Donc, conclut-il :

> « Malgré cet engouement moderne pour la Liberté,
> Mieux vaut le règne d'un seul, à qui tous obéissent,
> Que de permettre aux démagogues bruyants de trahir
> Notre liberté avec le baiser de l'Anarchie » [8].

Enfin, dans *Theoretikos* la répugnance de l'aristocrate naturel, de l'homme supérieur envers les clameurs inélégantes du forum prend le dessus ; de tout ce bruit dont les meneurs de foules remplissaient villes et campagnes, il dit :

> « Cela trouble mon calme, c'est pourquoi, en des rêves d'art
> Et de culture souveraine, je voudrais me tenir à l'écart
> Ni pour Dieu, ni pour ses ennemis » [9].

Désormais, jusqu'à la fin de sa vie, il gardera cette attitude d'abstention totale. De la période où, momentanément, ces émotions fortes l'effleurèrent, il ne lui restera qu'une pitié presque sincère pour les malheureux ; son enthousiasme passager lui fournira aussi quelques allusions à « Ma liberté et ma vie républicaine ».

Certains critiques ont poussé la méthode biographique aussi loin qu'elle peut aller ; ils sont nets, cassants, péremptoires ; en telle année Wilde s'adonna au vice qui devait le perdre (O curieuse précision !), donc tout ce qu'il a écrit à partir de cette date en porte la trace ; en telle autre année, il se convertit, donc *La ballade de la geôle de Reading* et *De Profundis* sont des chefs-d'œuvre d'édification et de propagande chrétienne. Ils en arrivent à faire des chapitres où tout se tient, logiques à souhait, propres, tirés au cordeau

8. *Ibid*, p. 36.
9. *Ibid* p. 37.

mais qui ont l'inconvénient de n'avoir qu'un rapport minime avec la réalité. Ayant correspondu avec des hommes qui assistèrent aux agapes du Savoy Hôtel, leur ayant parlé, nous avons perdu la belle assurance des collectionneurs de fiches ; la vérité n'est pas dans les livres, ou du moins elle n'y est pas toute. Moins ambitieux que les autres, nous avons consenti à ce que notre étude présentât une apparence de morcellement ; chaque ouvrage y est considéré séparément, selon ses mérites, et nous ne cherchons pas à dissimuler les anomalies et les revirements dont la carrière de Wilde est pleine. Ainsi nous ne dirons pas que l'inspiration morbide de *The Harlot's House* (1885) [10] relève de quelques causes pathologiques définies et uniformément opérantes ; les seules personnes assez initiées à la vie privée de l'auteur pour donner des précisions sur ces matières ont comparu avec lui aux Assises et n'ont — heureusement — rien publié. Il suffira, croyons-nous, de rattacher ce poème au courant macabre dont les origines doivent être recherchées dans le conflit intérieur que se livraient la conscience de Wilde, son horreur protestante du péché, et son idéal de beauté uraniste, mais qui fut singulièrement renforcé par l'influence de Baudelaire et de Rollinat.

On s'est fondé sur la circonstance que ces vers parurent en 1885 pour dire qu'ils annonçaient la ruée vers l'abîme. Mais le premier et le meilleur des biographes de Wilde, Robert Harborough Sherard, est catégorique sur ce point qu'ils n'ont pas la place dans la chronologie et la signification qu'on veut leur prêter. Dans *The Real Oscar Wilde* (p. 124, éd. cit.), il fait allusion à *The Harlot's House*, « que je lui ai vu et entendu composer à Paris... » (en 1883). D'ailleurs on a déjà noté qu'à cette époque les *Fleurs du Mal* furent le compagnon des veillées du poète, qu'il fréquenta Rollinat. Il y eut alors recrudescence de son amour du monstrueux, il contempla goulûment les formes les plus répugnantes de la misère, entre les murs suants du Château-Rouge, et de la mort, sur les froides dalles de la Morgue. Encore sous le coup de cette excitation maladive, il rédigea entièrement *The Harlot's House* et poussa assez loin *The Sphinx*, qu'il avait déjà ébauché en 1874.

10. *Ibid*, p. 249.

Epousons l'hypothèse des « évolutionnistes » pour mieux démontrer que, même si l'année 1885 vit naître ce chant infernal, on ne peut pas en déduire les conséquences qu'ils veulent nous imposer. Alors, selon eux, après 1883 tout s'apaisa, et ce ne fut que deux ans plus tard qu'un nouvel accès de cette folie qui, au Moyen Age, entraîna dans son tourbillon des populations entières, secoua Wilde et lui arracha ces vers sautillants, musique de sabbat, que scandent le choc des ossements et les plaintes affolantes des mandragores. Cela étant, comment parler d'une « évolution », prétendre arrêter ses étapes ? S'il faut absolument employer une formule générale, il nous semble que « possession intermittente » serait plus conforme à la vérité.

Notons d'abord qu'en ce qui concerne les choses du métier, l'action des poètes anglais sur Wilde, déjà sensiblement amortie avant 1885, sera dorénavant presque entièrement éteinte. Il commence à se créer, par l'étude de Gautier, Flaubert, et quelques Parnassiens une manière raide, hiératique, et éclatante, qui servira plus tard aux décadents. Il déborde les limites que Wordsworth et Coleridge, Keats et Shelley avaient assignées au vocabulaire poétique, car ne l'oublions pas, le mouvement romantique en Angleterre, moins fondamental que la véritable révolution déchaînée par Victor Hugo, n'avait fait que substituer une nouvelle « poetic diction » à l'ancienne. Comme au XVIII^e^ siècle, il y avait des mots qu'on ne pouvait faire entrer dans un alexandrin, seulement ce n'étaient plus les mêmes. Les lyriques victoriens avaient respecté plus ou moins le veto de leurs prédécesseurs ; Tennyson plus, Browning moins. Il fut donc réservé à Wilde d'entamer la lutte contre les conventions linguistiques qui sera menée à bien par les Rimeurs et les « Georgian Poets » : le jeune Rupert Brooke, avec ses pièces dans le genre de *A Channel Passage*, ne fait qu'enregistrer les libertés que ses aînés lui ont conquises. Lutte discrète, car celui qui fut à ses débuts le plus vide et le plus charmant psalmodieur de vers de société, fier des lauriers académiques que lui valut *Ravenna*, n'était pas homme à partir en campagne contre tout l'ordre constitué. Néanmoins, la langue et le style de *The Harlot's House* dépassent de peu, mais nettement et dans toutes les directions, les cadres convenus. Pour retrouver des audaces

et des réussites pareilles il faut attendre les *Silhouettes* d'Arthur Symons (1892). Le modernisme agressif de certaines locutions, par exemple de « clockwork puppet », les cadences heurtées et grinçantes du tercet :

> « Like wire-pulled automatons
> Slim silhouetted skeletons
> Went sidling through the slow quadrille »[11]

annoncent la ruine définitive de tout un système esthétique. Seule comptera désormais la probité, et lentement les artistes se verront octroyer le privilège de mouler leurs phrases directement sur la pensée et de délaisser les fioritures et les grâces surannées de l'éloquence victorienne. On ne manquera pas de s'enquérir : de quoi furent-elles l'écho ces discordances étranges et captivantes, plus agréables à l'oreille dans leur fraîcheur que les flonflons des traditionalistes ? Mais des accents nouveaux que firent entendre Gautier, Baudelaire, Rollinat, l'école déjà établie des décadents, et celle encore naissante des symbolistes.

Les rimes tiercées qui, par leur ronde sans cesse disjointe et renouée, donnent ici l'illusion d'une danse, ont été très souvent employées par Théophile Gautier. Rappelons son tableau de chasse dans le goût de Cuyp, *Le Marais*, *Le Portail* et le texte entier de *La Comédie de la Mort*, *La Demoiselle*, aussi bien que *Le Coin du Feu*, *Frisson*, *Le Bengali*, *Le Cavalier poursuivi*, et *Notre Dame*. Signalons aussi qu'*Albertus* est écrit en terze rime. Dans *Emaux et Camées*, *La bonne soirée*, pièce confidentielle et la seule écrite dans cette mesure, se détache des quatrains que d'ailleurs elle ne dépare pas.

Nous ne sommes pas amenés à prononcer le nom de Théophile Gautier par des considérations générales telles que le fait acquis qu'*Emaux et Camées* furent parmi les œuvres de prédilection de Wilde, et que la ressemblance entre le poème anglais et certains endroits de *Bûchers et Tombeaux*. Non, des preuves beaucoup plus directes viennent appuyer notre croyance que la filiation entre ces deux tableaux grotesques est étroite. D'abord les vers de Wilde :

> « They took each other by the hand,
> And danced a stately saraband »[12].

11. *Ibid*, p. 249.
12. *Poems*, p. 249.

contiennent une réminiscence évidente de la fresque en noir et blanc que Gautier dessina ainsi, d'un trait sec et âpre :

« Le jeune au vieux donne la main,
L'irrésistible sarabande
Met en branle le genre humain »[13].

Ensuite la nature du thème essentiel de *The Harlot's House* décèle une hantise morbide, une préoccupation avec les laideurs de la tombe dont Gautier avait déjà fait preuve dans *La Comédie de la Mort* et dont n'est pas exempt le recueil qui le consacra définitivement.

La *Danse Macabre* de Baudelaire a également apporté son mélange de grâce ironique et de terreur, ses minauderies de gouges ballerines.

Pourtant des influences encore plus postérieures au romantisme se font sentir ; le réel et l'irréel ne sont plus séparés l'un de l'autre, et ses apparitions à moitié matérielles, mues par des fils ou par des mouvements d'horlogerie inventés par quelque Vaucanson satanique, se trémoussent et se désarticulent avec les gestes des horribles mécaniques en forme de faucheux que l'on évite difficilement dans certaines contrées du rêve. L'atmosphère de cauchemar est pareille à celle où se meuvent les créations de ce Maurice Rollinat qui proclama... « L'Horreur me fascine », et dont la plume (de vautour probablement) ne traça que des « vers noirs inspirés par la Muse fatale »[14]. S'il n'y avait que cet élément de vampirisme littéraire, et que ces métaphores cadavériques ou métalliques dans *The Harlot's House*, on pourrait conclure que le génie crépusculaire de Rollinat et de Baudelaire avait présidé à son exécution. Mais on y trouve autre chose. L'apport symboliste, notamment, est considérable. Afin de le dégager, racontons brièvement le sujet de l'ouvrage.

A la clarté inévitable de la lune dont Wilde fut le confident intime, le poète et son aimée se promènent. Le son des pieds de danseurs battant le plancher en cadence, aux accords tournoyants d'une valse de Strauss, est porté jusqu'à leurs oreilles par la brise, et un peu plus loin ils

13. Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, édition Charpentier, 1884, p. 131.
14. Maurice Rollinat, *Les névroses*, Charpentier, 1883, p. 368.

arrêtent leurs pas devant la maison éclairée et bruyante de la Courtisane. Des ombres redoutables courent sur les rideaux tirés, des squelettes enlacés à des fantoches, créant de leurs articulations grêles et des fils qui les font mouvoir d'étranges arabesques. Ces fantômes tourbillonnent comme des feuilles noires emportées par le vent, parmi le tumulte des hautbois et des violons, que domine de temps en temps un rire aigu. Parfois, l'une de ces marionnettes vient sur le perron pour fumer sa cigarette tout comme un être vivant. Le poète dit à son amie :

« The dead are dancing with the dead,
The dust is whirling with the dust » [15].

Celle-ci, n'écoutant que l'archet qu'une main osseuse fait voleter sur les cordes, avec des pizzicati qui glacent le sang et qui envoûtent, veut être de la fête, et franchit le seuil. En un clin d'œil, le sabbat se débande, mis en fuite par l'approche de l'innocence :

« Love passed into the house of lust.
Then suddenly the tune went false,
The dancers wearied of the waltz,
The shadows ceased to wheel and whirl » [16].

Puis l'aurore aux sandales d'argent se glisse le long des murs de la rue sinistre, timidement, comme une vierge apeurée.

« And down the long and silent street,
The dawn, with silver-sandalled feet,
Crept like a frightened girl » [17].

Eblouis par la technique sûre et délicate de l'auteur, par ses effets surprenants d'harmonie imitative qui nous font entendre jusqu'au chuchotement des escarpins frôlant le parquet, jusqu'aux déclics des osselets, ou bien outrés de la nouveauté de certaines épithètes décidément trop rares à leur goût, les critiques n'ont su remarquer le caractère symboliste du poème. A l'origine de tout cela, il y eut une réalité assez banale. Wilde flânait dans Paris, avec, à son bras, une charmante compagne, sa jeune femme peut-

15. *Poems*, p. 250.
16. *Poems*, p. 250.
17. *Ibid*, p. 250.

être, quand il aperçut un de ces lieux où l'on s'amuse moyennant finance. Sa première impression fut d'une précision presque vulgaire ; des musiciens martelaient les phrases cuivrées d'une valse de Strauss, *Treues Liebes Herz*, tandis que sur les stores baissés ondoyaient des reflets bizarres. Il s'arrêta, curieux, autant qu'un Goncourt, de la notation exacte. Puis, tout-à-coup, une grande vérité symbolique se révéla à lui, et s'imposa, déformant lentement les choses perceptibles aux sens. Cette vérité, la voilà : malgré leur agitation et la place qu'ils semblaient tenir, ces gens qui ne vivaient que par et pour les plaisirs de la chair étaient bien morts, morts et pourris. Ils n'étaient que des apparences, des fantômes, pantins que le diable faisait gigoter d'un doigt velu. Alors le symbole tient son serviteur, et d'un incident fort ordinaire survenu au cours d'une promenade hygiénique, sortira l'enchantement qui asservira une génération de jeunes écrivains.

Non seulement Wilde mêle les idées aux faits, les confondant parfois à la manière symboliste, mais encore la conception maîtresse de l'ouvrage est une de celles qui étaient les plus familières à Baudelaire, à Rollinat, dans l'entourage de Stéphane Mallarmé, chez les gnostiques, et généralement dans les milieux littéraires des années 1880-1890. Le sombre pessimisme monacal d'un Huysmans, perpétuellement ombragé d'une aile de chauve-souris, lui avait fait accepter la devise (tirée du latin mystique ou d'un grimoire) : la vie du jouisseur est une image de la mort.

Anatole France, dans son *Puits de Sainte-Claire*, fournit son personnage préféré, Messer Guido Cavalcanti, d'une réplique foudroyante contre les galants frivoles qui interrompent ses méditations parmi les tombes : « Seigneurs cavaliers, fit-il en souriant, vous êtes ici chez vous ». Messer Betto finit par pénétrer le sens de la parabole, qu'il explique ainsi : « Il nous a dit que nous étions chez nous, dans un cimetière, parce que les ignorants sont semblables aux morts qui, selon la doctrine épicurienne, n'ont point de connaissance ». La date de la parution du recueil de contes que donna le grand ironiste en 1895 s'oppose évidemment à ce que nous voyions quelque relation directe entre *The Harlot's House* et *Le puits de Sainte-Claire*, mais en dépit du décalage sensible que la chronologie nous révèle,

il y a là beaucoup plus qu'une coïncidence. Avant Anatole France, indépendamment de lui, mais tout en étant soumis aux influences semblables, Wilde a découvert le même symbole car il n'existe pas de différence entre ces « ignorants » joyeux et tapageurs et les fêtards qui remplissent la maison de la Courtisane. Dans la nature opulente du Celte, l'emblème que l'auteur français nous laisse deviner, avec prudence, à travers son style délavé, s'est épanoui comme un arbre en fleur, prééminent en force et en beauté.

De toutes façons, il est avéré que Wilde lut *Le Puits de Sainte-Claire*, à une époque ou à une autre, car dans une lettre qu'il écrivit à Robert Ross (le 21 septembre 1897), il dit : « Je t'aime parce que tu m'as perdu » est la phrase qui termine une des nouvelles d'Anatole France, dans *Le Puits de Sainte-Claire*, et c'est une terrible vérité symbolique ».

La conclusion du poème, qui décrit la déroute des larves immondes à la venue de la jeune fille pure qui incarne l'Amour, et qui est à elle-même comme une seconde aurore, paraissant ainsi dans sa fraîcheur et sans tache, est non moins redevable aux poètes idéalistes français de la vigueur avec laquelle de pareilles abstractions évoluent sur les frontières de la vie réelle.

The Sphinx qui parut en 1894 a été taillé sans aucun contredit dans le même filon de jaspe et de chrysolite ; mais quand ? Avant ou après *The Harlot's House* ? La similarité de la matière et de la facture a fait dévier la généralité des enquêteurs vers cette dernière hypothèse. Mais que penser, d'une part, de l'affirmation de Robert Ross, que ce poème fut écrit en 1874, pendant le premier séjour de Wilde à Paris, et d'autre part, des objections soi-disant philologiques, d'où il ressort que des mots de provenance sud-africaine tels que « spoor » n'ont pu être employés avant 1890 ? Stuart Mason, sur la foi de quelques croquis à la plume en marge du manuscrit, où sont représentés des professeurs en robe, a penché un moment vers la théorie d'une rédaction à Oxford. M. Sherard, dont les témoignages de première main ont toujours une haute valeur, tient pour la date de 1883, tandis que M. Ransome, critique honorable mais dérivatif et secondaire, le suit assez docilement. Le parti moderniste, représenté en l'occurence par M. Farmer, assure que ces vers lourds de sensualité mystique et

rutilants de pierreries n'ont pu être composés à une époque antérieure à 1890. On a beaucoup bataillé autour de cette question ; chacun a montré ce qu'il sait faire. A cette heure les troupes «moyenâgeuses » semblent avoir culbuté les adversaires, leur chef, M. Sherard, a été hissé sur le pavois bosselé de coups, et son triomphe a été enregistré dans les archives du British Museum.

Il faut avouer que ces disputes nous jettent dans un étonnement dont nous ne sommes pas près de revenir. Quoi, nous devons opter pour telle ou telle année ; on ne nous fera pas grâce d'un mois ou deux ? Un si long poème a-t-il donc été conçu et rédigé sous un seul zodiaque ? Nous nous aventurerions à proposer une solution transactionnelle, si cela ne nous paraissait pas d'une simplicité suspecte, car on se méfie de ce qui, en littérature, flatte le bon sens. S'il n'y a pas de piège caché, comment tant de savants commentateurs ont-ils pu se refuser à l'évidence ? Car il paraît clairement que *The Sphinx*, où l'on distingue la trace de plusieurs enthousiasmes passagers de l'auteur a dû rester longtemps sur le chantier. C'est peut-être de tous ses écrits celui qui connut, au fond d'un carton poussiéreux, le plus profond oubli, interrompu seulement par quelques regains d'intérêt.

Commencé à Paris en 1874 sous l'influence de Baudelaire, l'ouvrage fut continué à Oxford (1874-9). Nous citerons à l'appui ces vers :

> «... I have hardly seen
> Some twenty summers cast their green for Autumn's
> gaudy liveries »[18]

qu'on retrouve également dans *Ravenna* (1877-9[19]). Plus concluantes encore sont les évocations de la ville studieuse aux clochers dormants :

> « See, the dawn shivers round the grey, gilt-dialled
> towers, and the rain,
> Streams down each diamonded pane and blurs with
> tears the wannish day.
> What snake-tressed fury fresh from Hell, with uncouth
> gestures and unclean,
> Stole from the poppy-drowsy queen and led you to a
> student's cell ? »

18. *Poems*, p. 291.
19. *Poems*, p. 14.

Personne ne voudra soutenir que l'appartement de l'Hôtel Voltaire, celui de Charles Street, ou même le nº 16 Tite Street, méritaient le nom de « student's cell ».

De plus, en 1894, Wilde avait refoulé ou surmonté les inquiétudes d'ordre métaphysique ; il vivait avec joyeuseté en bon disciple de Rabelais. Mais justement, dans le poème qu'il livra au public en cette année, on entend des appels déchirants au Sauveur, et las du spectacle infini de toutes les luxures et de toutes les magnificences qui vient de se dérouler devant lui, comme dans *La Tentation de Saint Antoine*, il prononce l'exorcisme suprême du nom de Jésus. La conclusion que nous avons rapportée dans notre section sur Renan, est murmurée d'une voix lasse, pleine de ce scepticisme ému, de cette volonté et de cette impossibilité de croire qui font le charme de *La Vie de Jésus*. On y sent le doux regret qu'un dieu si digne d'amour n'existe pas plus que les mânes et que le royaume insubstantiel de Pluton. Or, depuis Oxford, Wilde avait beaucoup évolué ; il en était venu à parler du Christ comme d'une figure de légende à qui l'on fait endosser la responsabilité de ses propres paradoxes sur la morale, harmonieusement, certes, dans ses poèmes en prose, mais avec une irrévérence à la Catulle Mendès qui frisait le blasphème. Seule la fin de la pièce intitulée *The Burden of Itys*, porte des traces aussi manifestes de cette obsessionn de la croix qui domina pendant quelque temps l'étudiant de Magdalen.

Donc, pour tirer la conclusion de ce qui précède, il est certain que Wilde avait en portefeuille, quand il arriva à Paris, en 1882, au moins le plan et quelques passages de *The Sphinx*. M. Sherard, dont l'honorabilité ne saurait être mise en question, encore que nous ne le tenions pas pour infaillible, affirme qu'il avait assisté, en 1883, à la confection de la plus grande partie du poème, et qu'il avait même suggéré à l'auteur des rimes qui y furent incorporées. Il a remarqué la vague similarité entre le commencement de *The Sphinx* et celui d'« un poème par l'un des écrivains français — je crois que c'était Baudelaire — qu'il avait particulièrement étudié pendant qu'il était l'hôte de Paris en 1883. Ce poème débute par quelques vers qui décrivent comment un chat monstrueux se promène dans l'appartement du poète, comme dans son cœur » [20]. Il nie que Wilde

20. R.H. Sherard, *The real Oscar Wilde*, p. 272.

ait lu Baudelaire à Oxford, bien que nous ayons vu que le jeune titulaire du prix Newdigate s'amusait, dès son arrivée à Londres, en 1880, à étonner son monde en vantant le créateur des *Fleurs du Mal*. Alors, conclut-il, si Wilde ne connut pas le froid dandy, âpre railleur des bourgeois, avant 1883, il faut que *The Sphinx* soit de cette année. Il se trompe, car même si nous remettons à plus tard de saper son édifice à coups de citations tendant à prouver que Wilde n'en était pas en 1883 à sa première excursion dans ces souterrains creusés par Baudelaire dans l'âme et la sensibilité humaines, des influences postérieures se montrent à la surface de l'œuvre. Par exemple, le célèbre passage d' *A Rebours*, où le dialogue de la Chimère et du Sphinx dans *La Tentation de Saint Antoine* est commenté avec cette tonalité mystique qui annonce déjà l'attitude symboliste, paraît avoir fourni à Wilde quelques détails. Entre parenthèses, nous ferons observer que c'est à tort que M. Farmer veut voir dans le roman de Huysmans l'idée initiale de *The Sphinx*, puisque le grand transfuge du camp naturaliste n'a fait que raccomoder à la manière décadente une partie essentielle du récit de Flaubert.

En résumé, M. Sherard a vu de très près le labeur incessant de l'artiste tandis que *The Sphinx* prenait forme ; il a eu raison de conclure que ce poème avait été poussé assez loin pendant le séjour de 1883, mais son jugement, comme ceux de tous les autres biographes sans exception, a été trop absolu. La vérité est que cet ouvrage est un écrin où sont rangées les richesses acquises pendant la période 1874-1894, richesses dues à la fréquentation clandestine ou bien ouverte de bien des Français, de Gautier et de Baudelaire jusqu'à ce Marcel Schwob à qui la pièce est dédiée. Ajoutons, pour marquer la valeur approximative des souvenirs de M. Sherard quand ils ont trait à des questions d'influence littéraire, que c'est exactement celle des trois apostrophes de Baudelaire à « l'esprit familier » compagnon du sage (L. I, édition Charpentier, 1926), qui n'a aucun rapport avec les vers qui nous occupent à cet instant, qu'il prétend trouver à l'origine de *The Sphinx*.

Toutefois, il est équitable d'admettre que dès qu'on s'astreint à l'examen du texte, on est étonné du nombre de considérations qui viennent appuyer l'avis de M. Sherard,

au moins en ce qui concerne la chronologie. *The Harlot's House* et *The Sphinx*, pour appliquer de travers une phrase de Renan, sont de ces miracles qu'un fait réel engendra. Des incidents de la vie ordinaire, un lieu de plaisir aperçu pendant une flânerie nocturne, la vue d'un chat dormant au coin du feu dans la pose classique du Sphinx, donnent lieu à des rêveries infinies. Cette façon de considérer le monde visible comme un ensemble de signes derrière chacun desquels se tient une idée redoutable, comme un assassin derrière une porte, est caractéristique de l'auteur de *Correspondances*, cet ancêtre du symbolisme. Puisqu'elle se manifeste à un égal degré d'intensité dans ces deux pièces, cela crée une forte présomption qu'elles furent conçues pendant ces soirées de l'Hôtel Voltaire où la lecture incessante des *Fleurs du Mal*, et la présence occasionnelle de Rollinat maintenaient une atmosphère si diabolique.

Le point de départ du poème fut sans doute un minet en chair et en os, pelotonné voluptueusement sur un tapis chinois (... « this curious cat lies couching on the Chinese mat... »). Baudelaire a dit de cette race réputée mystérieuse qu' « Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ».

Wilde ne manque pas de faire cette réflexion, et substituant presque sans transition l'idée du monstre félin, infiniment sage et malicieux, à celle de l'humble compagnon du logis, il l'appelle :

« Come forth my lovely languorous Sphinx! and put
your head upon my knee! »[21].

En écrivant ce vers et les suivants, il s'est manifestement inspiré du début du *Chat* (XXXIV, éd. cit.).

« Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux ;
Retiens les griffes de ta patte ».

Mais déjà la transformation mythologique est plus qu'à moitié achevée, la redoutable fusion de la perfidie féminine et de la cruauté du tigre s'opère devant ses yeux ; la Sphynge paraît : « Half woman and half animal[22] ». Il y

21. *Poems*, p. 290.
22. *Poems*, p. 290.

a là une réminiscence de l'endroit du sonnet de Baudelaire (XXXIV éd. cit.) où l'amant de la créole s'écrie :

« Je vois ma femme en esprit. Son regard,
Comme le tien, aimable bête,
Profond et froid, coupe et fend comme un dard ».

Puis donnant libre cours à sa fantaisie, Wilde interroge l'énigme divine qu'il vient d'invoquer ; il prétend lire dans ses yeux les chroniques, écrites en parcelles lumineuses, étincelles filantes, d'un passé fabuleux.

« Lift up your large black satin eyes which are like
cushions where one sinks!
Fawn at my feet, fantastic Sphinx! and sing me all
your memories! ».

La métaphore n'est pas la même que celle qu'emploie Baudelaire (nous démontrerons plus bas qu'elle est de Rollinat), mais le geste qu'elle suggère inévitablement, celle de relever la tête du chat, et de laisser flotter son regard sur la surface impénétrable de ses prunelles avec l'illusion qu'on s'y enfonce, a été ainsi décrit par ce premier :

« ..... laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
Mêlés de métal et d'agate ».

Rollinat ne fut pas un moins fervent admirateur de ces animaux qui daignent souvent vivre à nos dépens ; il a maintes fois célébré « les chats, les grands chats dont la caresse griffe. » Ils sont pour lui aussi dépositaires d'un secret, ces êtres magiques « où s'incarne le sphinx ».

« Quand ils sont devant l'âtre accroupis de travers,
Saurais-tu déchiffrer le vivant logogriphe
Qu'allume le phosphore au fond de leurs yeux verts ?» [23]

Tout un poème *Le Chat*, est consacré aux louanges du « Panthère du foyer, tigre en miniature ». On conçoit donc que son influence soit venue renforcer celle de Baudelaire. Ce n'est pas seulement dans le sujet de *The Sphinx* que nous la découvrons, elle perce également dans la savante ou peut-être inconsciente transposition des sens que nous avons signalée à propos de ces paroles étranges :

23. Maurice Rollinat, *Les névroses*, Charpentier, 1882, p. 38.

« Lift up your large black satin eyes which are like cushions where one sinks » !

On peut y comparer la description que Rollinat fit des yeux de *La Joconde*, lesquels lui parurent « plus froids que l'acier, plus doux que le velours, et plus chauds que la braise » [24].

Puisque Wilde n'arriva jamais à cette dernière étape du détraquement nerveux où les correspondances entre les sons, les couleurs, et les parfums s'établissent indépendamment de la volonté, il faut croire qu'ici, comme dans *Salomé*, ce n'est que par artifice littéraire qu'il confond les deux sensations de douceur que lui procurent le regard suave et velouté du chat et le contact moelleux de coussins en satin noir. Encore une fois, notons, pour faire le point, que si Wilde avait des devanciers, si d'autres, avant lui, furent effleurés par le prestige des lettres françaises, il fut incontestablement le premier à s'y abandonner. Tandis que les plus avancés, les plus révolutionnaires de ses compatriotes feuilletaient en tremblant les œuvres de Baudelaire, Wilde osa mettre en pratique la théorie Rimbaud-René Ghil.

Le corps du poème consiste en une série d'évocations de l'antiquité dans ce qu'elle eut de plus splendide et de plus troublant ; Antoine et Cléopâtre, Vénus et Adonis de Syrie, Adrien et son brun esclave Antinoüs, Atys, son couteau à la main, les dieux de l'Égypte et de l'Orient, ailés comme des faucons, cornus comme des taureaux, imbriqués d'écailles, rampants, volants, grouillants, se profilent sur le fond enchevêtré de tous les monstres de la légende et de tous les fauves de l'Afrique. Cela défile interminablement devant nos yeux éblouis dans un éclairage d'apothéose et nous laisse la même impression confuse que les scènes parallèles de *La Tentation de Saint-Antoine*. Mais tandis que l'œuvre de Flaubert, laquelle n'est apparemment qu'une suite de grandioses hallucinations, possède en réalité un principe unifiant auquel tout se ramène : la recherche d'une réponse certaine à la question des causes finales — principe grave qui relève et purifie ce que quelques descriptions peuvent avoir de trop voluptueux, celle de Wilde, au contraire, espèce de litanie à rebours, ne doit sa cohésion qu'à l'appel

24. *Ibid*, p. 315.

sourd de ses appétits qui gronde dans chaque vers. Ainsi quand le poète se met à raconter les souvenirs de la sphynge, ce n'est pas tant le merveilleux d'un âge où les dieux étaient partout qui le charme, que les amours monstrueuses et rugissantes de la mythologie païenne ; Pasiphaë usurpe les louanges d'Aphrodite. Il passe en revue avec une complaisance excessive les amants et les amantes de sa noire divinité ; parmi eux figure une Chimère :

> « And from the brick-built Lycian tomb what horrible
> Chimera came
> With fearful heads and fearful flame to breed new
> wonders from your womb ? »[25]

Il y a là évidemment un écho des versets cadencés où Flaubert décrit la rencontre symbolique de l'inconnu et du caprice. Les preuves nécessaires nous faisant défaut nous ne pouvons fixer la date à laquelle pour la première fois, Wilte goûta l'enchantement de cette prose rythmée comme la mer. A Oxford, peut-être, ou peu après. Ce qui est indiscutable, c'est qu'il connaissait *La Tentation de Saint-Antoine* en 1889, puisqu'il dit dans *The Decay of Lying*, qui parut alors : « The solid, stolid British intellect lies in the desert sands like the sphinx in Flaubert's marvellous tale, and fantasy, *La Chimère*, dances round it and calls to it with her false, flute-toned voice ». Ce fait établit pour ainsi dire une position limitante en garantissant la possibilité pour Wilde d'avoir consulté l'ouvrage de Flaubert avant de terminer *The Sphinx* (1894). Toutefois, il paraît infiniment probable que les strophes où l'on découvre l'empreinte du grand romancier furent jetées sur le beau papier vélin à grands traits de plume de paon, durant ces semaines de travail balzacien de l'année 1883. M. Sherard a raconté l'acharnement avec lequel Wilde poursuivit à cette époque la rime riche, fantastique et rare ; il a pu assister au développement de ces listes que l'on voit encore sur le manuscrit, et où « catafalque » et « oreichalch » voisinent avec « talc », comme « sarcophagus » avec « tragelaphos ». Certes, les termes les plus curieux n'étonneraient guère chez un érudit qui fut au surplus une espèce d'archéologue du verbe, mais ce vocabulaire assez particulier, pris en conjonction avec des noms de bêtes fabuleuses telles que les Griffons et les

25. *Poems*, p. 295.

Basilics, le tout se retrouvant dans *La Tentation*, forment par leur addition un total de présomptions qui équivaut à une certitude. Restent quelques détails qui n'entrent pas dans cet ensemble : « the painted swathèd dead » que la sphynge va réveiller au fond des pyramides ont été déjà décrits par Flaubert : « les morts dans des cercueils peints attendaient leur tour »[26]. Et puis dans la vision d'horreur suggérée par ces vers :

> « Sing to me of the Labyrinth in which the two-formed bull was stalled!
> Sing to me of the night you crawled across the temple's granite plinth
> When through the purple corridors the screaming scarlet Ibis flew
> In terror, and a horrid dew dripped from the moaning Mandragores... »,

on reconnaît d'une part quelques traits essentiels du passage où la Chimère de Flaubert, en rappelant ses errements dans les catacombes, nous donne le frisson des noirs et froids hypogées, et d'autre part, un rappel de la page de *La Tentation* où dans la merveilleuse synthèse de la vie universelle les plantes s'animent, courent et « des mandragores chantent »[27].

L'une après l'autre ces apparitions s'étagent en plein ciel, se succédant telles les théophanies que vit Antoine dans l'air échauffé de la Thébaïde, non moins claires et ayant les mêmes tons d'orfèvrerie byzantine, pour s'émietter, et finalement disparaître à la venue du Dieu crucifié. Le poète résiste comme l'anachorète « aux rêves maudits d'une existence sensuelle » dont le tentateur veut l'accabler, et sans que les causes de leur volte-face nous soient révélées, ils s'arrachent tous les deux au Mal qu'ils avaient déjà accepté plus qu'à moitié, pour se prosterner au pied de la Croix.

A travers le miroitement des ors et des porphyres, nous reconnaissons dans *The Sphinx* le nouveau style tout en mots propres, d'une allure rectiligne et âpre, qui nous séduisit d'abord dans *The Harlot's House*, arrangement plus sobre, en noir et blanc seulement. Sous l'empire des idées françaises, Wilde réagit contre les traditions qui interdi-

26. Gustave Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*, Conard 1910, p. 143.
27. *Ibid*, p. 199.

saient au poète certaines cadences, certaines tournures raides et anguleuses, et qui prescrivaient rigoureusement l'emploi de périphrases pour désigner des objets qu'un Français n'hésiterait pas à nommer en vers, tels que « clockwork puppet », « cigarette », « burnous », « salted tunny », « sham ». Malgré le dépit qu'on en ait, il faut bien admettre qu'avant la Décadence, seuls les satiriques et les chansonniers anglais avaient osé appeler un chat, un chat, en rime et mesure. Voilà pourquoi des critiques dont l'oreille a été agréablement flattée dès leur première jeunesse par les harmonies élégantes de Keats et de Shelley, ont préféré Lord Alfred Douglas à Wilde. Nous ne sommes pas prêts à leur donner tort, car la langue anglaise fera toujours respecter ses exigences ; jamais elle ne sera aussi plastique que le français, et pour des raisons qui tiennent au génie de la race, jamais nous ne laisserons de trouver souverainement ridicules des assemblages de sons discordants tels que : «The blinking owl between the feet hooted in shrill amaze» [28] alors que les mêmes idées exprimées par un Rimbaud ou un Verlaine n'auraient rien de risible.

Le dandy des lettres, s'il n'était pas mort et enterré dans le préau de sa prison, ne serait pas allé par quatre chemins pour dire son étonnement devant le succès que remporta *The Ballad of Reading Gaol*. Comment aurait-il souffert, lui qui, s'inspirant de la préface inoubliable de *Mademoiselle de Maupin*, avait si longtemps bataillé pour la séparation de l'art et de la morale, qu'on s'extasiât sur un poème si médiocre sous prétexte que c'était une espèce de palinodie de l'incrédule ? Oscar Wilde n'aurait-il pas renié les pleurnicheries et les bavures de Sebastian Melmoth ? Nous en sommes fermement convaincus. Le fond des louanges qu'on décerna à cette rétractation fut une croyance très répandue dans sa sincérité ; ceux même qui étaient insensibles à la poésie voulurent encourager un pécheur repenti ; d'où les commentaires favorables autant qu'inattendus qui parurent dans des feuilles jusque-là fermées à la littérature. Parmi le chœur élogieux des nullités, quelques hommes de valeur, Laurence Jerrold, Arthur Symons, Octave Uzanne, H.D. Davray, et autres, firent entendre des

28. *Poems*, p. 122.

paroles de miséricorde, car c'était là tout ce qu'ils pouvaient lui accorder, au moment où la *Ballade* fut publiée, ou rétrospectivement. Mais l'auteur du *Déclin du Mensonge* aurait-il tenu pour valable cette approbation presque unanime ? Non, il aurait proclamé avec toute la force dont il était capable que le livre qui ne peut justifier d'une forme parfaite est destiné tôt ou tard au pilon, et qu'il ne suffit pas qu'une pièce soit vraie et profondément sentie, il faut aussi et surtout qu'elle soit bien écrite.

D'ailleurs, il ressort de la correspondance entre Wilde et ses amis (1897), traduite par M. H.D. Davray dans son excellent article du *Mercure de France* [29], que le poète n'avait qu'une confidence très mitigée dans les mérites du dernier né de sa Muse ; il écrivit à Robert Ross (septembre-octobre 1897) : « Je crois maintenant que des passages du poème sont très bons, mais je ne recommencerai jamais à rivaliser avec Henley dans le genre Kipling ». Et plus tard il avoua au même qu'il souscrivait à ses remarques condamnant le mélange des genres : « Je suis d'accord avec une bonne partie de vos critiques. Le poème souffre de la difficulté que présente un style hybride. Une partie est réaliste, l'autre romantique ; une partie est poésie, l'autre est propagande. Je m'en rends vivement compte, mais en somme je crois que le résultat est intéressant ; qu'il soit intéressant de plus d'un point de vue est artistiquement à regretter ».

Que n'ajouta-t-il à la liste de ses modèles, laquelle débute par les noms de deux magnifiques rhétoriciens, Coleridge, Blake et A.E. Housman ? Car il avait délaissé, pour suivre des compatriotes, ceux qui lui avaient inspiré ses chants cruels et ses délicates *Impressions*. Ce fut là une grande source de faiblesse. La vraie fonction de Wilde, celle qui donna quelque importance à un auteur qu'on ne saurait égaler aux plus grands, fut de servir d'interprète entre la France et les révoltés de l'Angleterre victorienne. Il ne pouvait continuer à faire autorité qu'à condition d'avancer dans cette voie.

Pour exprimer l'effort conjugué vers un idéal commun de beauté littéraire, qui soulève de temps en temps un grand nombre des écrivains d'un pays, les Français se servent

29. *L'Histoire de la Ballade de la Geôle de Reading*, Mercure de France, mars-avril, 1926, p. 68.

du mot « école », les Anglais de celui de « mouvement ». Wilde ne fit jamais école, mais tenait les devants dans le mouvement esthétique. Quand il s'arrêta et voulut rebrousser chemin, il risqua d'être foulé aux pieds par les troupes qu'il avait lui-même mis en branle. Le nouvel art poétique, plus souple, plus varié, capable d'exprimer la nervosité d'une génération désorientée et mécontente, était déjà plus ou moins codifié ; les résultats du travail de Wilde, Dowson, Symons, Moore, y étaient incorporés, et il n'y avait pas à revenir là-dessus.

Pourtant, bien qu'elle n'y présidât pas en souveraine, l'influence française ne fut pas tout à fait étrangère à la rédaction de la *Ballade*. D'abord, ses habitudes de travail persistèrent ; l'amas de lettres qu'il échangea avec Ross, Smithers, et Lord Alfred Douglas, pendant qu'il composait, non moins que les entretiens qu'il eut avec ce dernier à Pausilippe (le noble se plaignit de ce qu'on lui servît des stances à tous les repas), prouvent que le souci du style avait survécu chez Wilde au génie même ; chaque vers est poli comme un bijou, retourné cent fois, discuté jusque dans ses moindres détails. Comme en témoignent les reproches intelligents et clairvoyants qu'il s'adresse, la qualité essentielle que ses lectures françaises et ses contacts personnels avec des penseurs de cette race lui avaient acquise, la clarté, ne l'abandonne jamais. Quelquefois aussi, un écho très précis d'une voix qu'il chérissait autrefois vient égayer le pénible silence de Berneval. Par exemple, dans sa réponse du 25 novembre 1897, à Robert Ross, on voit ceci : « Vous n'avez pas aimé « l'homme en rouge qui lit la loi », parce que cela vous rappelle, dites-vous, l'expression « l'homme en bleu », qui désigne l'agent de police. La réminiscence qui m'en vient est : « Voilà l'homme rouge qui passe », de Hugo, dans *Marion Delorme*, et j'aime l'expression ».

Par certains côtés, la pièce se rattache à *The Harlot's House* : pendant la nuit qui précède l'exécution du garde condamné à mort, des fantômes mènent leur ronde dans les noirs corridors de la ville de fer :

« With mop and mow, we saw them go,
Slim shadows hand in hand :
About, about, in ghostly rout
They trod a saraband :

And the damned grotesques made arabesques
Like the wind upon the sand !
With the pirouettes of marionettes,
They tripped on pointed tread : ... »[30].

On aura certainement reconnu dans ces strophes, plusieurs rimes qui ont déjà servi, avec des vocables en «—ette», qui avaient toujours le pouvoir de faire grincer les dents du puriste, mais qu'il emploie par gageure ou pour communiquer à ces descriptions du surnaturel le goût aigre et le frisson d'une répulsion physique. C'est un procédé purement décadent, digne du plus échevelé des Hydropathes ou des Zutistes, que d'user des néologismes qui tordent nos propres nerfs dans l'espoir qu'ils affecteront de même des lecteurs qu'on souhaite névrosés.

***

De même que sa condamnation avait définitivement ruiné la superbe de celui qui s'était orgueilleusement sacré Roi de la Vie, de même le seigneur du Verbe (*Lord of language*) avait senti sa mignardise fastidieuse s'en aller au jour le jour, son esprit se froisser et se salir au contact des barreaux et des moellons de la maison de correction. Plus encore que ses mains sanglantes et que son visage étiolé, son âme accusa les effets du dur régime cellulaire, et lorsque, dans un billet qu'il envoya à l'un de ses codétenus par l'entremise d'un gardien pitoyable, il se laissa aller à dire « shove » l'homme chargé de surveiller l'abrutissement systématique des prisonniers dut se féliciter de l'avoir enfin maté. Ceci nous amène à considérer les endroits du poème que l'auteur qualifie de « réalistes », et où, suivant ses indications, on devrait retrouver le ton assez particulier des Henley et des Kipling.

Il convient de faire remarquer tout d'abord que ces derniers, Henley surtout, ne se croyaient pas les héritiers des poètes anglais, tels que Crabbe, Wordsworth, et Hood, qui avaient écrit sur des sujets triviaux, aucunement exempts de bassesse et de vulgarité. Au contraire, ils mettaient dans leurs vers des transcriptions de la vie sordide et abjecte des bas quartiers de Londres, exacte-

30. *Poems*, p. 329.

ment de la même façon que leurs confrères du *Yellow Book* déversaient dans leurs nouvelles le contenu de leurs calepins Les prosateurs de la décadence anglaise subirent pleinement l'influence de Zola et de Maupassant. Heureusement, elle ne fut pas la seule ; mais notre préoccupation avec les stylistes ne doit pas nous la faire négliger. Un de ses effets les plus imprévus fut de créer en Angleterre ce qui n'existait pas en France : la poésie réaliste. L'école naturaliste avait écœuré ou réduit au silence tous ceux qui, ayant dans leur esprit une parcelle du vrai feu lyrique, acceptèrent un moment ses principes ; quelques-uns se révoltèrent ; il n'y avait que les Manuel et les Coppée pour vouloir continuer. Mais, chose assez curieuse, un genre mixte où l'observation alternait avec des échappées personnelles naquit et se développa en Angleterre, des œuvres des romanciers physiologistes français. Donc, l'action des deux écrivains déjà mentionnés sur Wilde consistait largement dans un rappel de certains modèles français qui, jusque-là, ne lui avaient rien inspiré, mais qu'il connaissait aussi bien que personne.

Ensuite, la question se pose de savoir à quel point ce qui répugne aux délicats dans sa relation versifiée de ses souffrances de forçat est attribuable à une théorie littéraire, et à quel point à sa langueur débile et son besoin de confidences. Dans cette accumulation de détails, représentative de toute la partie incriminée :

> « We sewed the sacks, we broke the stones,
> We turned the dusty drill :
> We banged the tins, and bawled the hymns,
> And sweated on the mill »[31],

— nous croyons apercevoir, en plus du désir de rapporter fidèlement des choses vues, un certain débraillé, un affaiblissement de la haine salutaire de la laideur, qui avait placé Wilde, pourtant sans grande originalité, parmi les bons écrivains du siècle. Ces accents rudes et âpres ne nous plaisent guère ; cela nous fait un peu l'effet d'un mignon blessé à mort qui parlerait de sa voix d'homme et qu'on n'aurait jamais entendue. N'est-il pas préférable d'oublier sa fin, d'imaginer toujours Quélus dans la danse, vêtu de

31. *Poems*, p. 326.

soie blanche, une rose derrière l'oreille ? Mieux vaut, certes, suivre la bonne voie de la nature, mais si l'on adopte une attitude contournée et fantastique, on devrait la garder jusqu'au bout, être entier dans sa scélératesse. Voilà les raisons qui motivent notre désapprobation de l'élément qui a fait prononcer à plusieurs ces grands mots de vérité, sincérité, humanité, lesquels signifient si peu, comme a dit le Wilde de 1895.

Toutefois il n'est que juste d'admettre que son vers infiniment plastique rend quelquefois, avec une fidélité extrême, l'épouvante qui plane entre les murs de la geôle. Qui pourra lire, sans que l'émotion ne le gagne, ce couplet d'une facture si serrée et si réticente ?

> « The hangman, with his little bag,
> Went shuffling through the gloom » [32].

Il nous procure la sensation d'avoir manié des baquets graisseux, de nous être mis les doigts en sang à déchiqueter des cordes, comme autrefois il nous avait gratifié de celle de caresser des bibelots de jade. Franchement, pour notre part, nous préférons les matières précieuses.

L'autre moitié de la *Ballade*, qualifiée de « romantique » [33], par son auteur, n'est pas beaucoup plus réussie. Né pour célébrer la beauté des apparences, la joie matinale des sens, Wilde n'aborda jamais avec succès la poésie du cœur ; il fut Marsyas, un satyre. Il est vrai que dans un écrit qui éclaire pour nous beaucoup de choses qui, autrement, resteraient obscures, son *De Profundis*, il a mis une interprétation légèrement différente de la légende du faune phrygien. Quand Marsyas eut subi le courroux du dieu de la lyre, il n'eut plus aucun chant. « Mais, peut-être, les Grecs se sont-ils trompés. J'entends le cri de Marsyas dans une grande partie de l'art moderne. Il est amer dans Baudelaire, doux et plaintif dans Lamartine, mystique dans Verlaine » [34]. Donc, pour le prisonnier de Reading Gaol,

32. *Ibid*, p. 327.

33. Cf. une lettre d'Oscar Wilde à Frank Harris, rapportée dans l'ouvrage déjà cité de ce dernier *La vie et les confessions d'Oscar Wilde*, traduction de H.D. Davray, t. II, p. 247... « Moi, bien entendu, je trouve le poème trop autobiographique, et l'expérience personnelle est un sujet en dehors de soi-même dont on ne devrait jamais subir l'influence. Mais il me fut arraché comme un cri de douleur, le cri de Marsyas, et non le chant d'Apollon... ».

34. *De profundis*, édit. Methuen, 15e, 1911, p. 100.

le vrai Marsyas est celui que représentèrent les Romains, écorché, sanglant, lié au poteau, la bouche perpétuellement ouverte dans l'effort vain pour crier son angoisse ; sa voix, s'il en avait une, serait celle même de la Douleur. Pour nous, il est plus agréable de rappeler le temps où le fils de Méandre célébrait sur sa flûte les plaisirs des sous-bois et la fraîcheur des fontaines. Alors, l'idée ne lui était pas encore venue de rivaliser avec le soleil, et tout lui était joie et allégresse.

Le repentir de Wilde, quoiqu'il remplît pour le moment l'âme entière du poète, ne fut pas en harmonie avec son tempérament classique. Il sentait obscurément que de pareils épanchements conviendraient mieux à un Verlaine, si bien que quand André Gide vint lui faire visite à Berneval il lui recommanda, comme par un retour sur lui-même et en acquit de conscience, la plus parfaite objectivité. Il lui demanda de ne plus jamais écrire « Je » ; et il ajouta : « En art, voyez-vous, il n'y a pas de première personne »[35] Mais tandis qu'il parlait ainsi, il avait sur sa table les épreuves de sa *Ballad of Reading Gaol*, où justement il dit « Je » au moins vingt fois. Certes, il nous émeut en dévoilant son calvaire, mais nous aimerions autant n'avoir pas à compatir avec un sylvain qui garde, après qu'on lui a enlevé la peau, une faconde presque inconvenante.

Quelquefois, bien rarement, il détourne ses yeux du spectacle des tortures que les hommes infligent à leurs frères plus faibles et alors il voit la Nature qui lui sourit par les mille fentes de sa prison. Le supplice de Verlaine et sa conversion furent toujours présents à son esprit : *De Profundis* en porte la trace, car sans parler des étapes par lesquelles Wilde recouvra la foi, et des raisons par lesquelles il la justifia, l'influence de *Sagesse* se manifeste dans un charmant petit poème en prose[36] où Wilde renouvelle l'inspiration de ces vers de son aîné :

> « Un arbre, par-dessus le toit
> Berce sa palme ».

D'ailleurs on se souvient qu'il obtint finalement la permission de recevoir des livres, sous réserve qu'ils reste-

35. André Gide, *Prétextes*, Mercure de France, 5e édition, 1913, p. 298. Cf. aussi dans *La Nouvelle Revue Française*, octobre-décembre 1911, p. 651, l'article du même auteur intitulé *Propositions*.

36. *De profundis*, édit. Methuen, 5e, 1911, p. 14.

raient à la disposition des autorités à son départ. Il voulut avoir les œuvres de Flaubert, Baudelaire, Maëterlinck, Dumas père, Anatole France, Gautier [37], regrettant, disait-il la dispersion au feu des enchères de sa bibliothèque qui renfermait les écrits de tous les poètes de son temps, « de Hugo à Whitman, de Swinburne à Mallarmé, de Morris à Verlaine ». La liste qu'il envoya à Robert Ross ne contient pas le nom de Verlaine, mais celui des Goncourt n'y est pas non plus, et nous savons qu'il reçut à Reading Gaol un exemplaire du nouveau volume de leur *Journal* qui venait de paraître, dans lequel il y avait une allusion à ses mésaventures lors de son premier procès. Cela nous porte à croire qu'il possédait les poèmes de celui qui connut à Mons ce que les ombres d'une cellule peuvent contenir de lumière, d'autant plus qu'il parle très souvent de l'auteur de *Sagesse,* à qui il décerne notamment le titre de « l'unique poète chrétien depuis Dante ».

La digression précédente nous a paru nécessaire pour expliquer l'état d'esprit surexcité et morbide qui lui a dicté les passages poétiques de *De Profundis* et la partie romantique de *The Ballad of Reading Goal.* Toute cette production pleine d'une religiosité de mauvais aloi, relève tout autant de l'exemple de Verlaine que des théories de Renan. Malgré la différence qu'il y a du chanteur français et de sa dévotion médiévale et passagère, au critique anglais avec sa crise de sentimentalité se tournant vers un protestantisme agnostique, l'attitude des deux grands malheureux ne laisse pas de présenter une ressemblance foncière. La vie les a blessés ; ils se réfugient dans un séjour plus beau parce qu'irréel.

L'opinion contemporaine commet, en jugeant le recueil de 1881, un paradoxe que Wilde aurait certainement goûté ; l'on conçoit communément plus d'estime pour les pièces où l'imitation est candide et sans mélange que pour celles où elle est parfois rejetée au second plan, par ce que le poète a pu avoir d'une manière irréductiblement personnelle. La raison en est que la dernière catégorie, en rééditant les sujets et les procédés stylistiques de Morris, Rossetti, Swinburne, Shelley, Keats, ne faisait que délayer tout cela,

37. *Ibid.* p. 18.

déjà passé plus ou moins dans le domaine public, dans un élément sans grand mérite intrinsèque. Wilde fut, entre autres choses, un admirable vulgarisateur, mais on n'était pas forcé de recourir à un interprète pour connaître, et bien entendu, dans l'original, ces grands poètes anglais. Par ailleurs, ce fut avec le plus vif intérêt que les jeunes écrivains lurent ses *Impressions*, où s'affirmaient la technique et la façon de voir qui allaient triompher dix ans plus tard. Aujourd'hui, moment propice pour dresser le bilan du mouvement littéraire connu sous le nom de la Décadence, il nous semble que ce fut là la partie vraiment nouvelle et féconde de l'œuvre poétique de Wilde. Il n'y avait pas de progrès possible tant qu'il n'offrait aux débutants que la perspective de copier ses pastiches des Préraphaëlites, mais du moment où celui qui eut tant d'influence sur sa génération, leur proposa des formes plus sévères et plus éclatantes, conquises sur le marbre dur par la patience de l'artiste, les fondations de la poésie anglaise des « années 90 » furent posées.

D'abord, il entreprit d'enfermer dans un court poème l'essence d'un moment magique : il fit ses *Impressions de Théâtre*, des sonnets, dont l'un fut dédié à Sarah Bernhardt en 1878. Son pélerinage en Grèce lui inspira également une *Impression de Voyage*. Mais bientôt l'exemple de Gautier vint lui suggérer un style encore plus ferme et plus sobre. Il adopta, pour faire ses nouveaux essais dans le genre impressionniste, le quatrain des *Emaux et Camées*. Personne jusqu'ici n'a fait remarquer que Wilde a emprunté à son prédécesseur non seulement des thèmes et une esthétique, mais aussi son instrument ; et pourtant le fait méritait d'être signalé.

On s'est étendu complaisamment sur la controverse entre Wilde et le peintre américain, Whistler (1885), au cours de laquelle le poète affirma la supériorité de son art sur tous les autres, pour rendre aussi bien le coup d'aile et le chant que les diverses couleurs du plumage de l'oiseau qui passe. Ce fut seulement alors, insinue-t-on, que Wilde fit élection de Gautier pour guide et professeur, de sorte que les *Impressions* sont des œuvres de circonstance, écrites pour les besoins de la cause. Or, c'est doublement faux ; parce que les *Emaux et Camées* étaient déjà les délices de l'étudiant d'Oxford en 1878, et parce que dans le recueil

de 1881 on reconnaît le « faire » caractéristique de l'impeccable ouvrier du vers par trois fois, dans *Les Silhouettes*, *La fuite de la lune*, et le *Réveillon* [38]. Rien n'empêche de supposer que ces poèmes furent apportés à Londres dans les cartons du nouveau Lucien de Rubempré, et en tout cas, ils doivent être sensiblement antérieurs à la première rencontre avec Whistler. Ils ne portent pas de trace de ce jargon que Whistler mit à la mode, et qui séduisit un moment le jeune poète toujours si suggestible, si ouvert à toutes les influences ; jargon où cette fusion de la peinture et de la musique proposée par l'élève de Degas se traduisait par des titres tels que *Nocturnes*, *Harmonies*, *Symphonies*, *Arrangements*.

Il est indéniable que l'*Impression du matin*, qui commence ainsi :

> « The Thames nocturne of blue and gold
> Changed to a harmony in grey » [39].

contient des réminiscences très précises de certains tableaux de Whistler ; on pourrait dire autant des morceaux intitulés *A Harmony*, *In the Gold Room*, et *A Symphony in Yellow*. Mais quelle fut l'origine de la théorie décorative de Whistler ? N'était-il pas redevable à la *Symphonie en Blanc Majeur* de Gautier, de l'inspiration première de sa *Symphonie en Blanc*, portrait de jeune fille où la gamme des argents, des blancs, et des gris est exploitée de main de maître, et qui inaugura la peinture à prétentions musicales ?

Comme tous les intermédiaires, Whistler fut bientôt vidé, rejeté. Avant et après son engouement pour les doctrines agressives de l'Américain, Wilde créa des *Impressions* dans lesquelles l'on retrouve la manière de Gautier, pure et sans alliage. Même pendant la période où ces nouveautés tapageuses le séduisaient, Wilde resta fidèle, au fond, à celui qu'il ne cessa jamais d'admirer. Dans *A Harmony, In the Gold Room*, qu'on ne manque pas de citer comme une preuve de la prédominance de Whistler, ces vers :

> « Her ivory hands on the ivory keys
> Strayed in a fitful fantasy » [40].

38. *Poems*, p. 155, p. 156, p. 195.
39. *Ibid*, p. 101.
40. *Ibid*, p. 159.

reproduisent une des notations les plus précises et les plus évocatrices, de la *Symphonie en Blanc Majeur* :

« L'ivoire où ses mains ont des ailes,
Et, comme des papillons blancs,
Sur la pointe des notes frêles,
Suspendent leurs baisers tremblants »[41].

Parallèlement à l'évolution, visible dans ses poèmes de 1881 à 1894, vers une forme infiniment picturale, apte à refléter comme dans un miroir d'argent, les roses, les châteaux de nuages, et les lourdes pierreries, se poursuivait une autre, se manifestant, celle-là, surtout dans les contes de fées. Dans ces charmantes fantaisies qui entassent avec des anachronismes voulus toutes les splendeurs et les cruautés des « Mille et une nuits », pêle-mêle avec la couleur rutilante de la Renaissance et la simplicité de mœurs des temps bibliques, Wilde s'abandonne de plus en plus complètement à l'exotisme de Flaubert. Comme poète, il a contracté une dette très considérable à Gautier ; comme prosateur, il reste le débiteur de celui qui nous montra l'armée de Mâtho s'avançant sous la poussière de la route de Sicca, bordée de lions crucifiés. Mais puisqu'il n'y a que la différence d'une structure rythmique plus arrêtée, soumise à des lois plus définies, entre les pages où il met des rimes et celles où il n'en met pas, il n'est pas étonnant que ces deux influences conjuguées se fassent jour dans la deuxième série d'*Impressions*, publiées sous la rubrique de *Uncollected Poems*, dans l'édition Methuen. Pour la plupart, ces pièces sont approximativement contemporaines de *The Happy Prince*, et l'on y remarque la même préoccupation avec les substances froides et métalliques. Wilde semble avoir le besoin de rafraîchir son front brûlant au contact du jade et du porphyre, d'immobiliser ses doigts fiévreux sur une surface de bronze patiné. Partant, dégoûté de la Nature, il n'admire les pétales des fleurs que pour leur ressemblance à des chiffons de soie.

Sous ce rapport de la trace qu'ont laissée Gautier et Flaubert, on peut signaler *La Mer*[42], qui contient une merveilleuse description de la lune voilée par des nuages :

41. Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, Garnier 1929, p. 21
42. *Poems*, p. 246.

« A wild moon in this wintry sky
Gleams like an angry lion's eye
Out of a mane of tawny clouds. »

Les deux éléments qu'elle comprend sont tirés respectivement de *Mademoiselle de Maupin* [43] : « Le soleil ouvre... son œil jaune de fauve aux paupières dorées... » ; et de *La Tentation de Saint-Antoine...* : « des nuages de pourpre disposés comme les flocons d'une crinière ».

L'amour de l'artificiel, de la matière rare et coûteuse se manifeste dans *Le Jardin des Tuileries* [44], où Wilde compare les enfants qui jouent autour de lui, sous les pâles rayons du soleil d'hiver à de « menues parcelles d'or dansantes ». C'est sans doute un souvenir de cette phrase de *La Tentation* [45] : « dans l'espace flotte une poudre d'or tellement menue qu'elle se confond avec les vibrations de la lumière ». *Les Ballons* décrit un aspect du même endroit au printemps (l'on sait que la promenade préférée de Wilde était dans les allées qui longent la rivière, autour d'une statue de jeune garçon qu'il admirait, et qu'il ne parvint jamais à identifier). Ces globes légers flottent et virent dans l'air :

« Float like strange transparent pearls,
Fall and float like silver dust ».

Evidemment cette « poussière d'argent » n'est pas sans présenter une certaine analogie avec l'image de Flaubert.

En somme, le nouveau genre avait pour but de renfermer dans les limites étroites de trois quatrains ces lignes essentielles et ces rapides notations de couleur qui permettent au lecteur (on dirait, peut-être mieux, au spectateur) d'entrevoir tout l'incommunicable d'un coup d'œil. On songe aux études que brossèrent Manet, Degas, où un coin de banlieue, un restaurant des Boulevards, ou au contraire la lointaine Semiramis bâtissant une ville, revivent dans le hachis du fusain et les plaques parsemées de la gouache. Les poètes des années 90 s'évertueront de la même façon à saisir sur le vif un aspect fuyant de la vie londonienne ;

43. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, édit. Lemerre, t. II, p. 10 et Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, édit. citée, p. 2.
44. *Poems*, p. 251
45. *Tentation*, édit. citée p. 2.

les derniers vers de l'*Impression du Matin* inspireront mille croquis où reluisent, parmi des corolles de brouillard, des profils perdus d'actrices, de filles, et de jeunes servantes. Ils respecteront fidèlement la tradition du ramassé, du galbe parnassien, et partant, des thèmes baudelairiens ; le contraste entre la suavité de la métrique de Wilde et le décadentisme de plus en plus osé de ses sujets les ravira particulièrement.

Ayant la même forme, mais avec plus d'ampleur, les *Fantaisies décoratives* représentent un progrès sensible. Nous ne sommes plus intrigués par le fini d'une esquisse enlevée pourtant d'un seul trait, mais fascinés par l'agencement harmonieux des masses, par le fouillis des détails. Ici, bien que l'impulsion littéraire n'ait pas changé, que Gautier ait toujours aidé à donner au vers sa précision et sa clarté, que le magnificisme latent de Flaubert l'ait également rehaussé d'or et incrusté de joyaux, l'impulsion plastique semble venir de Gustave Moreau. L'on sait que l'art de celui-ci n'avait pas d'issue possible, une fois arrivé à sa perfection, que la mosaïque ou l'applique. Ainsi, la poésie de Wilde, dès qu'il eut trouvé sa manière définitive, se résuma toute entière dans l'effort pour substituer de simples mots aux sensations que nous procurent la vue et le toucher des objets d'art.

Dans *Le Panneau* il y réussit autant que cela est humainement possible. Sur un fond de laque noire se détache la silhouette d'une jeune fille en ivoire mat, qui, s'appuyant au tronc tordu d'un rosier ciselé dans le bronze, égrène les pétales de rose en nacre et en corail, de ses mains frêles aux ongles de jade poli.

« Under the rose-tree's dancing shade
There stands a little ivory girl,
Pulling the leaves of pink and pearl
With pale green nails of polished jade.
The red leaves fall upon the mould,
The white leaves flutter, one by one,
Down to a blue bowl, where the sun,
Like a great dragon writhes in gold ».

Whistler est dépassé, car l'illusion du mouvement vient s'ajouter à l'hallucinante netteté du tableau. La figurine

s'anime et chante ; le chevrotement de sa voix juvénile est admirablement suggéré par la mélodie naïve des rimes.

« She takes an amber lute and sings,
And as she sings a silver crane
Begins his scarlet neck to strain,
And flaps his burnished metal wings » [46].

La grue d'argent, qui tend son col écarlate, parmi les battements de ses ailes de métal bruni, ne rappelle-t-elle pas les oiseaux migrateurs qui parurent à saint Antoine : « des oiseaux formant un bataillon triangulaire, pareil à un morceau de métal, et dont les bords seuls frémissent... » ?

Tout concourt à maintenir l'unité de la pièce ; pas une image qui n'ait l'éclat et la froideur des pierres précieuses. Même la chair de la femme est transmuée en une matière inconnue ; l'oreille de la jeune Japonaise est comparée à un coquillage, tandis que sa gorge est une fleur veinée de bleu, artificielle sans doute.

Wilde donne libre cours à son tempérament d'orfèvre dans sa seconde *Fantaisie Décorative* : *Les Ballons* [47]. Sous un ciel de turquoise, ces jouets, lancés par des enfants qui prennent leurs ébats dans le Jardin des Tuileries, tournent lentement comme d'étranges perles transparentes, comme une poussière d'argent, et puis :

« Then to the tall trees they climb,
Like thin globes of amethyst,
Wandering opals keeping tryst
With the rubies of the lime ».

Il semble maintenant que le moment soit venu de porter un jugement d'ensemble sur les vers de Wilde. Nous ne nous croyons pas qualifiés pour accepter cette tâche purement et simplement, mais, restant dans le cadre de cette étude, il nous paraît certain que le critique qui l'entreprendra et qui la mènera à bien devra mettre dans sa synthèse deux éléments. Il ne fera pas peser plus lourd que de raison les poèmes où Wilde imite des modèles anglais ; il appliquera à ceux-là les épithètes qui conviennent, il les traitera d'aimables, de gentils, de charmants, enfin, il n'omettra aucun des diminutifs d'usage courant. D'autre

46. *Poems*, p. 254.
47. *Ibid*, p. 265.

part, il insistera sur le fait paradoxal que ce furent des maîtres français qui aidèrent Wilde à dégager son originalité incontestable, et que la meilleure partie de son œuvre poétique, celle dont l'influence va toujours s'élargissant, doit son développement à la fréquentation continuelle de Gautier, Baudelaire, Flaubert, Rollinat.

b) Les contes de fées

Les deux recueils *The Happy Prince and other tales* (1888) et *A House of Pomegranates* (1891), sont assez rapprochés par leur date et par leur contenu pour qu'on puisse les considérer ensemble. La critique contemporaine, suivie en cela de plus d'un commentateur moderne, voulut voir dans ces contes des histoires édifiantes destinées à amuser les enfants ; elle faisait fausse route, car il n'y a rien au monde de moins simple et de moins ingénu que ces pages apparemment candides. Sans doute, l'oreille exercée reconnaît là-dedans de vieux airs qui charmaient les veillées des bûcherons de la Forêt Noire, des pasteurs de Devon, des mineurs de Suède, les bonnes chansons germaniques enfin, meilleur héritage des races du Nord. Mais cela a été savamment orchestré, a pris une ampleur et une riche sonorité qui font penser à quelques trilles d'un chalumeau pastoral dont se serait emparé un Wagner. Celui qui narra primitivement les aventures de l'Enfant-Etoile était peut-être un poète : Wilde était un artiste, et sa technique décorative recouvre d'harmonies savantes la simplicité de l'original. Si l'on compare *The Selfish Giant* de Wilde et *L'Enfant aux souliers de pain* de Théophile Gautier, aux légendes teutoniques d'où ces ouvrages sont tirés, on s'apercevra qu'entre les mains d'un homme pour qui le monde extérieur existe ces récits naïfs rendent un autre son. Et puis il en est quelques-uns où l'intention satirique ou voltairienne se manifeste avec si peu de réticence que les jeunes lecteurs seraient singulièrement troublés s'ils y comprenaient quelque chose ; d'ailleurs, les sommités pédagogiques de plusieurs pays n'y ont vu que du feu, puisqu'elles ont autorisé l'emploi des contes de Wilde comme lectures supplémentaires. Non, il faut abandonner l'hypo-

thèse d'un Wilde larmoyant et douceâtre, fait pour plaire aux âmes sensibles, et renoncer également à la tentative de l'apparenter à ceux qui, comme Hans Andersen et les frères Grimm, codifièrent la mythologie familière des pays de neige. Il revendiqua lui-même très clairement la seule parenté qui, selon lui, pût l'honorer, celle de Gautier, en déclarant dans une lettre publiée dans la *Pall Mall Gazette* (11 décembre 1891) qu'il s'adressait uniquement à une élite de lecteurs, à ceux seuls qui étaient capables d'apprécier l'arabesque, la beauté inutile. Somme toute, il traite des matières qu'il emprunte quelquefois à ses devanciers dans le domaine du folk-lore, qu'il invente quelquefois, dans un style fortement influencé par ses maîtres habituels, Gautier, Flaubert, Baudelaire, et pour ce qui est du deuxième volume, par ses nouvelles idoles Jean Lorrain et Catulle Mendès.

Pour illustrer le style opulent et grave du premier volume donnons un extrait ; le passage où l'hirondelle du *Prince Heureux* évoque la vie joyeuse qu'elle aurait pu couler si elle avait accompagné ses amies dans leur migration vers l'Égypte, est extrêmement typique, et contient de nombreux souvenirs de la *Tentation de Saint-Antoine.*

« Bientôt, elles iront dans le tombeau du grand Roi. Le Roi lui-même est là, dans son cercueil peint. Il est drapé dans une étoffe de lin jaune, et embaumé dans les aromates. Autour de son cou est une chaîne de jade vert pâle, et ses mains sont comme des feuilles desséchées...

Demain mes amies remonteront jusqu'à la deuxième cataracte. L'hippopotame est là, couché dans les joncs, et sur un immense trône de granit est assis le Dieu Memnon. Toute la nuit, il regarde les étoiles et, quand paraît l'étoile du matin, il pousse un cri de joie, puis redevient silencieux. A midi, les lions fauves descendent à la rive pour boire. Leurs yeux sont pareils à des béryls verts, et leur rugissement est plus fort que celui de la cataracte »[1].

Dans *Ce que disent les Hirondelles*, Théophile Gautier fait dire à l'oiseau voyageur : « A la seconde cataracte... j'ai mon nid, j'en ai noté la place exacte, dans le pschent d'un roi de granit ».

Une seule fois, Wilde prend à Flaubert non seulement sa

1. *The Happy Prince and other tales*, London, Nutt, 1888, p. 9-10.

manière, mais jusqu'au thème de l'un de ses meilleurs contes, car *The Star Child* présente des ressemblances trop détaillées à la légende de Saint-Julien l'Hospitalier pour qu'on puisse croire à une coïncidence. Tous les deux, l'Enfant-Etoile et Julien, ils tiennent de leur naissance miraculeuse, entourée de présages et de prodiges, un orgueil surhumain que semblent justifier une force, une beauté, et une adresse beaucoup plus que communes. De ces qualités, ils font le plus mauvais usage, tuant et estropiant les animaux, prenant plaisir à détruire et à répandre la douleur. Toutefois, la cruauté de Julien, compliquée par la poésie centenaire de la vénerie, a quelque chose de grand et de viril, comme dans ces scènes de chasse en tapisserie qui ne nous épargnent, naïvement, aucun détail de la curée, qui manque aux puériles méchancetés de l'héros de Wilde. L'un s'en va, l'épieu au poing, affronter le sanglier et l'aurochs, tandis que l'autre, d'un bout de paille, se plaît à éborgner les taupes.

Les racines de leur crime, essentiellement le même, replongent dans leur tempérament, tout pétri de fierté et de férocité. L'Enfant-Etoile ne veut pas reconnaître sa mère quand elle se présente à lui sous les apparences d'une vieille mendiante ; il la renie et la renvoie. Il s'attire ainsi un châtiment divin ; devenu aussi hideux et repoussant que les vipères qu'il tuait autrefois à coups de pierres, il part à la recherche de ses parents. Ceux de Julien n'étaient pas en meilleur état quand ils parvinrent jusqu'au palais fabuleux que leur fils avait conquis : « Et bientôt entrèrent dans la chambre un vieil homme et une vieille femme, courbés, poudreux, en habits de toile, et s'appuyant chacun sur un bâton ». Regardons maintenant la mère de l'Enfant-Etoile : « Or il advint qu'un jour une vieille mendiante passa par le village. Ses vêtements étaient usés, tout en loques, et ses pieds saignaient de la longue marche qu'elle avait faite sur le dur pavé des routes » [2].

Puis les deux criminels, envahis par le repentir, veulent se rapprocher des bêtes, mais lorsque l'Enfant-Etoile passe par la forêt, « les oiseaux et les animaux s'écartaient de lui, car ils se souvenaient de sa cruauté » [3], la taupe à qui

2. G. Flaubert, *Trois contes*, édit. Lemerre 1883, p. 113, et *La maison des grenades*, trad. de G. Khnopff. Editions de *La Plume*, 1902, p. 230.
3. *La maison des grenades*, édit, citée, p. 238.

il a crevé les yeux, la linotte à qui il a coupé les ailes, ne peuvent pas le renseigner et cette impuissance lui est plus dure qu'un refus. Quant à Julien : « Il contemplait avec des élancements d'amour les poulains dans les herbages, les oiseaux dans leurs nids, les insectes sur les fleurs ; tous, à son approche couraient plus loin, se cachaient effarés, s'envolaient bien vite »[4]. Par des sacrifices et des austérités surhumaines, ils gagnent, l'un le trône de ses ancêtres, l'autre le salut éternel. Dans les deux contes c'est un messager surnaturel, sous la forme d'un lépreux, qui apporte l'épreuve finale et la récompense ; pour Julien c'est le Christ, pour l'Enfant-Etoile c'est son propre père. En décrivant ainsi le lépreux : « Sur sa face était rabattu un capuchon de toile grise et par les petits trous on voyait luire ses yeux comme des charbons ardents », Wilde a probablement eu devant les yeux cette phrase de Flaubert : « Il était enveloppé d'une toile en lambeaux, la figure pareille à un masque de plâtre et les yeux plus rouges que des charbons »[5].

Mais la dette la plus lourde que Wilde a contracté envers son maître est bien ce caractère de réalité que Flaubert sut imprimer à ses fantaisies les plus audacieuses en choisissant toujours le détail sensible qui rappelle leur commune humanité aux lecteurs modernes qui, sans cela, seraient tentés de croire que les Hérode et les Mâtho appartiennent à un passé entièrement légendaire. Les descriptions des cités barbares que parcourut l'âme libérée du pêcheur, égalent en couleur les pages les plus fulgurantes de *Salammbô*, et d'ailleurs son itinéraire contient un grand nombre de détails empruntés aux rapports que firent le Chef-des-navires et le Chef-des-voyages au Suffète revenu. L'âme errante se fait montrer le trésor d'un empire d'Afrique ; pour démêler les attaches qui relient ce passage à celui où Hamilcar inventorie ses richesses, nous nous voyons dans la nécessité de le citer en entier, pour fastidieux que cela puisse être. « Il existe dans le palais une salle qui a huit murailles de porphyre rouge et un plafond de bronze imbriqué d'où pendent des lampes. L'empereur toucha une des murailles et elle s'entr'ouvrit : nous descendîmes un corridor éclairé par de nombreuses torches. Dans des niches,

4. G. Flaubert, *Trois contes*, édit. citée, p. 128.
5. *La maison des grenades*, p. 249, *Trois contes*, p. 133.

de chaque côté, il y avait de grandes jarres à vin remplies jusqu'aux bords de pièces d'argent. Lorsque nous eûmes atteint le centre du corridor, l'empereur prononça le mot qui ne doit pas être prononcé, et une porte de granit oscilla au moyen d'un ressort caché... Il y avait d'immenses carapaces de tortues pleines de perles et de pierres de lune, d'une dimension extraordinaire, d'autres étaient remplies de rouges rubis. L'or était rassemblé dans des coffres en peau d'éléphant et la poussière d'or dans des bouteilles de cuir. Il y avait des opales et des saphirs, ceux-ci dans des coupes de jade, celles-là dans des coupes de cristal. De rondes émeraudes étaient rangées sur de minces plats en ivoire, et dans un coin, il y avait des sacs en soie, remplis, les uns de turquoises, les autres de béryls. En des défenses d'ivoire étaient amassées de pourpres améthystes, en des cornes de bronze des chalcédoines et des sardoines. Aux piliers, qui étaient en bois de cèdre, étaient suspendus des colliers d'yeux de lynx jaunes. Sur des boucliers ovales et plats, c'étaient des escarboucles vertes et rouges, couleur de vin et couleur d'herbe »[6].

Tâchons de rassembler, au mépris de l'ordre exact, les diverses phrases de l'énumération de Flaubert, qui ont dû servir de modèle à l'auteur du *Pêcheur et son âme*. « Puis, quand ils furent à l'extrémité du couloir Abdalonim... ouvrit une grande chambre quadrangulaire, divisée au milieu par des piliers de cèdre. Des écailles d'airain couvraient les murs... Il frappa sept coups ; et d'un seul bloc, toute une partie de la muraille tourna... trois jarres d'airain... des carapaces de tortue toutes pleines de perles... d'énormes couffes en peau d'hippopotame supportaient... des monnaies d'or... Il y avait des opales... des topazes... des escarboucles formées par l'urine des lynx... avec les trois espèces de rubis, les quatre espèces de saphir et les douze espèces d'émeraudes... les grands boucliers d'or »[7]. Plus encore que des détails, toujours décevants à comparer, car le souvenir en ajoute au texte, l'impression générale qui se dégage du morceau de Flaubert a dû fortement inspirer la nature poétique de Wilde, toujours prompte à s'échauffer.

Egalement dans *Le Pêcheur et son âme* paraît pour la

6. *La maison des grenades*, édit. citée, pp. 176-177.
7. *Salammbô*, édit. Charpentier 1874, p. 148-149.

première fois la figure énigmatique de la Danseuse : «parfois, elle danse sur ses mains et, parfois, elle danse sur ses pieds. Ses paupières sont bleuies à l'antimoine, ses narines ont la forme d'une aile d'hirondelle. Elle rit en dansant et les anneaux d'argent qui entourent ses chevilles tintent comme des grelots d'argent »[8]. Ny a-t-il pas là un souvenir de l'attitude finale de Salomé dans *Hérodias* : « Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourant ainsi l'estrade comme un grand scarabée... Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc[9]. » La cadence même de la prose de Flaubert, se retenant un peu pour ne pas chanter, y est reproduite avec une singulière félicité.

Le deuxième recueil : *La Maison des grenades*, nous montre le style de son auteur en pleine évolution ; la manière décorative y est portée au comble de la perfection, tandis que se dessinent à la faveur d'une atmosphère d'apologue, les nouvelles tendances qui dicteront bientôt les versets quasi bibliques de son drame symboliste. Pour parer à l'accusation d'avoir fait preuve de trop d'indulgence en louant si hautement les qualités de la peinture littéraire ou de la littérature picturale de Wilde (on ne sait trop de quel genre son art relève), citons cette phrase lapidaire, car, pour une fois, l'épithète n'est pas de trop : « Vermilion finned and with eyes of bossy gold, the tunnies went by in shoals ». Cela évoque irrésistiblement *Le Panneau*. On voit, en fermant les yeux, se détacher la barque du pêcheur en bois jaune, son pagne d'ivoire, et son corps savamment confectionné d'une infinité d'éclats de nacre plus ou moins fumés, sur un fond vert d'eau qui représente la mer ; à gauche, sur un îlot, deux femmes jouent avec un chien, et une grue muse, la patte repliée, au bord des vagues ; à droite, tout en haut, trois thons en laque rouge avec des yeux faits de boules d'or, se courbent d'un commun élan comme des dauphins dans une frise. Puis, dernière merveille, le panneau s'anime, et le jeune homme tire ses filets si violemment « que les veines de ses bras ressemblent à des lignes d'émail bleu le long d'un vase de bronze ».

8. *A House of Pomegranates*, p. 132.
9. *Trois contes*, édit. citée, p. 202.

Mais l'influence de Gautier et de Flaubert qui lui avaient enseigné comment, sans minutie fastidieuse, on peut procurer au lecteur la sensation de voir, appartient déjà, en 1891, au passé. Ses résultats restent acquis, et transparaissent, par exemple, dans la description de la sirène dans le conte que nous venons de commenter. En décembre 1891, cependant, alors que son séjour à Paris, si fertile en découvertes, tirait vers sa fin, Wilde a dû être agacé de l'indiscrétion de l'un de ses amis, qui révéla à Jacques Daurelle que l'Irlandais avait l'intention de publier dans quelques mois un volume de contes, *L'Auberge des Songes*. Nul ouvrage de Wilde ne porte ce titre ; s'agissait-il de *A House of Pomegranates* (novembre 1891) ou de *Lord Arthur Savile's Crime* (1891) ? Nous croyons à une erreur de date, toujours possible dans les reportages ; il nous semble presque certain que *A House of Pomegranates* se cache sous ce titre de fantaisie, et que les contes publiés dans cette collection portent tous l'empreinte de la période où il fréquentait Catulle Mendès et Jean Lorrain, où il pouvait lire chaque matin dans l'*Écho de Paris* un poème en prose par l'un ou l'autre, et où ce dernier lui dédiait publiquement ses contes (*L'Écho de Paris*, 14 décembre 1891, *Lanterne Magique* : à Oscar Wilde).

Aux objections que nous devons prévoir ; d'abord, qu'en décembre 1891, *La Maison des Grenades* était terminée, nous répondrons que l'intimité dans laquelle Wilde vivait avec Jean Lorrain à cette date présuppose une longue fréquentation. Ainsi *La Maison des grenades* a pu être rédigée sous l'influence directe de ce dernier. Ensuite on mettra en doute notre affirmation que Wilde parcourait habituellement *L'Écho de Paris*. Mais en plus des témoignages directs des biographes, la lettre qu'il fit paraître dans ce quotidien pour corriger une inexactitude dans le *Journal des Goncourt* qu'on y publiait en feuilleton, prouve qu'il n'y manquait jamais.

Arthur Symons, dans un article intitulé : « La littérature anglaise en 1893 » (*Mercure de France*, 1894, janvier-avril) signale l'apport français dans l'œuvre de ses compatriotes et insiste sur l'essor des nouvelles formes littéraires, parmi lesquelles figure en bonne place le conte en prose, *miel empoisonné dérobé à la France*. En effet, ce « genre » mièvre et sournoisement pervers, aux personnages à la Burne-

Jones, était un des produits de l'esthétisme français et anglais ; il flottait dans le milieu qui était sensiblement le même des deux côtés de la Manche, et s'en emparait qui voulait. Seulement, des prosateurs décadents, Jean Lorrain, Catulle Mendès, Marcel Schwob, lui avaient communiqué, en France, un profil plus net et plus arrêté [10] ; rien de ce qui charme ou déplaît dans *La Maison des grenades*, ni la beauté gracile des jeunes hommes, ni l'élégance maniérée du style ni la mollesse sinistre ou la magnificence fiévreuse des décors, ni même la morale retournée et l'apologie de la jouissance sensuelle, rien de tout cela qui ne doit son origine aux auteurs déjà mentionnés. Chez Catulle Mendès une inquiétude mystique, une préoccupation maladive avec la vie de Jésus, se fait jour parmi les hymnes à la joie charnelle, et ce mélange d'un goût plus que douteux des *Contes évangéliques* aux *Tendres Légendes* semble à notre sens fournir la seule explication de ce phénomène qu'était le libre développement du talent de Wilde. Car, Catulle Mendès eut beau provoquer en duel ceux qui, après la débâcle, osaient rappeler combien familièrement il avait vécu avec le poète anglais, jamais bruit de ferraille, pour étourdissant qu'il fût, ne réussit à couvrir le léger bruissement des potins. Ce qu'on raconte encore de cette amitié d'hommes de lettres nous confirme dans notre croyance que ce fut le ton admiratif sur lequel le Français commenta les histoires non encore rédigées que Wilde lui dit qui donna à ce dernier le courage de les faire imprimer. Manifestement aussi Wilde n'a pas été sans prendre connaissance des ouvrages de ce critique si aimable, de ce commensal si accueillant.

Donc, en résumé, il paraît maintenant établi que l'influence des écrivains français des écoles décadentes et symbolistes, qu'on avait crue secondaire, était réellement dominante tout au long de l'année 1891 pendant laquelle Wilde construisait lentement *La Maison des grenades*.

Nous avons dit ailleurs comment Wilde trouva les personnages de son *Anniversaire de l'Infante* au Louvre. Ici, nous voulons revenir sur la façon dont nombre d'artistes

10. Cf. *L'Echo de Paris*, 9 septembre 1892 ; *Roses lointaines*, de Jean Lorrain et 21 septembre 1892, *Les Tendres légendes*, *l'Hirondelle Huppée*, de Catulle Mendès. Cf. aussi, de Marcel Schwob, *Le Roi au masque d'or*, recueil de contes, dont l'un *Le pays bleu* est dédié à Oscar Wilde.

français se préoccupèrent de la figure touchante et mélancolique de la petite princesse espagnole. De Samain à l'auteur de *La forêt bleue*, on ne voit que très peu de poètes qui ne lui aient pas consacré au moins un sonnet. Rachilde sut le remarquer, en rendant compte de la *Maison des grenades* (*Mercure de France*, 1902, octobre-décembre) Revue du mois) : « De jolis contes, un peu mièvres, l'abus du genre infante. (Il y a toute une galerie d'infantes dans la littérature ultra-moderne) ». Cela est si vrai que cette fille d'un roi d'Espagne perdit son caractère historique pour devenir un symbole de l'esthétisme, ainsi que Salomé.

Dans *Les Griseries*, Jean Lorrain l'affuble d'attributs symboliques, l'entoure de tout ce bric-à-brac démodé et poussiéreux qui représentait en 1887 l'état actuel de la beauté : « Et là...

« Surgirait imposante et farouche aux regards,
Les cheveux micacés d'or jaune, une enfant reine,
Une Infante espagnole en jupe à large traîne,
Pesante de ferrets et raide de brocarts
Et, sous l'auguste enduit des poudres et des fards,
Nous suggérant l'effroi d'une vie incertaine... »

Puis, en face d'elle, l'on aperçoit le portrait d'une autre Infante.

« Et calmes, l'une et l'autre, appuieraient à la fois
Leur main droite, un peu grêle, au pommeau d'une épée
Et de leur gauche, avec un geste de poupée,
Erigeraient un Lys éclos entre leurs doigts...
Et chacune à ses pieds aurait...
..... une Chimère ailée.
Et derrière elle un Paon, toute queue étalée
Déploierait ses cent yeux d'émeraude et d'orfrois.
Mais .....
La roide fleur de lys serait en or filé,
L'héraldique Chimère une antique faïence
Et chef-d'œuvre ambigu d'art et de patience,
La paon multicolore en métal émaillé ».

C'est presque un répertoire des motifs favoris de la poésie magnificiste. L'Infante de Wilde a les mêmes attitudes stylisées, consciente d'être une floraison de cruauté sortie tout-à-coup du noir terreau de la Cour d'Espagne, portant en elle la mélancolie de la princesse à qui elle doit le jour, avec la douleur sacrilège de son père, le roi ; autour d'elle,

plane une odeur d'épices funèbres, telles qu'en emploient les embaumeurs, mêlée aux relents de la fumée des auto-dafés. Telle est, du moins, l'empression finale, mais tout d'abord elle nous sourit vaguement comme sur la toile de Velasquez :

« Sa robe était de satin gris, le bord et les manches aux gros bouffants lourdement brodés d'argent, et le roide corsage tout garni de rangées de belles perles... Rose et perle était son grand éventail de gaze, et, dans ses cheveux qui entouraient comme d'une roide auréole d'or pâle sa petite figure, elle avait une belle rose blanche » [11].

De cette petite fille, aussi semblable aux autres que le permettait le cérémonial compliqué qui réglait sa moindre action, Wilde a fait le type même du monstrueux égoïsme féminin. Un nain, fils de pauvres charbonniers, est amené au palais par deux seigneurs qui l'ont découvert en chassant dans la grande forêt de chênes-liège qui entoure la ville ; ils le présentent à l'Infante à titre de surprise, pour sa fête. Le pauvre grotesque, ignorant sa difformité, car il n'a jamais vu de miroir, danse et gambade devant sa nouvelle maîtresse, qui en rit aux éclats malgré les remontrances de la Camerera-Mayor. Il était « réellement tout à fait irrésistible, et même à la Cour d'Espagne, toujours réputée pour sa passion cultivée de l'horrible, on n'avait jamais vu de petit monstre fantastique à ce point ». Son pas seul terminé, la princesse lui jette sa rose qu'il porte à ses lèvres d'un geste irrésistiblement comique. Heureux de la pensée qu'il va amuser l'Infante encore une fois après l'heure de la sieste, il erre dans les jardins et parcourt les salons déserts, seule tache sur les parquets de bois précieux, les dallages de marbre et d'onyx, projetant son ombre tordue sur les colonnes de porphyre, les tapisseries flamandes et les rideaux de drap d'or. Enfin, dans une salle tendue de damas de Lucques, au mobilier d'argent massif, il voit tout au fond comme une muraille d'eau claire où les écrans brodés de perroquets et de paons, les statues, les tableaux, semblent avoir des doubles, des répliques nuageuses. Après quelque temps, il arrive à se convaincre que le petit bouffon hideux qui lui rend ses grimaces n'est autre que lui-même ; il comprend la honteuse vérité que l'Infante

11. *La maison des grenades*, trad. de G. Khnopff, p. 54.

s'était moquée de sa laideur et que ce n'était que par dérision qu'elle lui avait donné sa rose. Il se vautre par terre, se traîne comme un animal blessé dans un coin sombre, et meurt là, le cœur brisé. Juste au moment de ses dernières convulsions, l'Infante arrive avec ses compagnons de jeu, et, quand ils voient l'agonie absurde du Nain, ils l'accueillent d'une véritable explosion de rires, et font cercle pour mieux regarder.

« La danse était drôle, dit l'Infante, mais sa façon de jouer l'est encore davantage. En vérité, il est presque aussi bon que les marionnettes, sauf, bien entendu, le naturel qui lui manque »[12].

Elle ordonne à son esclave de se lever et de danser, et devant l'absence d'une réponse, songe à le faire fouetter. Mais le grave Chambellan se penche sur le Nain, pose sa main sur son cœur, puis, il se redresse et dit avec une profonde révérence : « Mi bella Princesa, votre drôle de petit Nain jamais plus ne dansera ». « Pourquoi donc ? » demande l'Infante. « Parce que son cœur est brisé », répond le grand d'Espagne. « A l'avenir, que ceux qui viennent jouer avec moi n'aient pas de cœur » s'écrie-t-elle, et elle s'élance dans le jardin.

Derrière la légèreté d'une fillette gâtée on entrevoit toute la Femme, magnifique d'inconscience, aussi dépourvue de sens moral que n'importe quelle force de la nature. Pas n'est besoin d'insister sur la morbidité fausse d'une pareille conception ; mais prenons-la comme elle s'offre à nous ; on ne saurait nier qu'elle fut une de celles dont les symbolistes se sont le plus occupés. L'Hérodiade de Mallarmé, la Danseuse que Gustave Moreau peignit, que J.K. Huysmans célébra, que Jean Lorrain traita de « Bestia, la bête comme l'invectivent dans l'écriture des Isaïe... Terrifiant symbole... type adorable d'inconsciente dépravation et de perversité féroce »[13], Salomé, enfin, s'annonce dans l'indifférence avec laquelle la petite princesse se détourne du cadavre de son pitoyable amoureux. De la même façon, la fille du roi Hérode marchera tranquillement dans le sang du capitaine qui se tue de désespoir lorsqu'elle ne lui adresse plus la parole.

12. *Ibid*, p. 102.

13. *L'Echo de Paris*, 30 novembre 1891, *Salomé* de Jean Lorrain. Il est assez curieux de voir que ce dernier se préoccupait de la mystique de la Danseuse, de ce « type adorable d'inconsciente dépravation et de perversité féroce » juste à l'époque où Wilde écrivit sa *Salomé*.

c) Sa conversation

Henri de Régnier a comparé Wilde, et non à son désavantage, aux plus célèbres causeurs de l'époque, et tous ceux qui l'ont approché rendent unanimement hommage à son talent, disant qu'une soirée de lui consolerait maintenant de bien des choses. Pourtant l'enchantement était frêle qu'il créait des gestes de ses grosses mains chargées de bagues, de cette voix diverse comme un chœur, du regard confiant qu'il accordait aux gens ; un rien suffisait à le rompre, et si l'on était assez sot pour garder son calme, il était facile de se moquer de son air, au fond, prétentieux. Il conduisait en maître l'entretien, et l'on aurait été très mal reçu, si, lorsqu'il s'arrêtait de parler, on s'aventurait à glisser un mot qui n'était ni une louange ni la question attendue. Ses pauses avaient une valeur à la fois musicale et oratoire : malheur à qui gâtait ses effets, car Wilde lui jetait ce coup d'œil irrité qu'on réserve ordinairement au monsieur qui applaudit entre les mouvements d'une symphonie.

L'art de la parole chez Wilde atteignit son plus haut développement dans la période où l'influence française avait largement supplanté celle de l'esthétisme insulaire ; c'est surtout à partir de 1891 qu'il remporta des succès de complaisance dans les salons de Paris, et qu'il sut plaire à des littérateurs d'un goût autrement difficile. On a eu beau le chicaner sur sa grammaire fantaisiste, car cela aussi il le convertissait en mérite par la puissance étrange qui lui était départie. Et d'ailleurs on a beaucoup exagéré des imperfections qui passaient souvent inaperçues auprès de ceux dont il parlait la langue, tout en ayant le don d'horripiler les Américains tels que Stuart Merrill et Viélé-Griffin.

Choisissons pour point de départ d'une courte étude de la technique de son bien-dire, ce que raconte Adolphe Retté d'une conversation de Wilde :

« Il m'apporta le manuscrit de *Salomé*. Je me rappelle que, durant cette visite, il affirma qu'il voudrait voir jouer le rôle de Salomé par une actrice qui serait aussi une danseuse de premier ordre. Pendant plus d'une heure il

broda sur ce thème et me tint sous le charme. Mais je ne tenterai pas de répercuter l'impression qu'il me causa ; ce serait impossible. Non seulement, ses idées étaient fines et exquises, mais encore il savait les mettre en valeur par une diction caressante d'un irrésistible effet [1]». Cela nous apprend que même dans une causerie familière, Wilde soignait son débit ; certes, ce n'était pas uniquement par affectation qu'il faisait ainsi, mais bien plutôt à cause de la conception élevée qu'il avait de la vie comme étant le premier et le plus digne des arts, et pour gaspiller plus royalement son trésor. Puisque tout était concerté chez lui, les billets gribouillés dans les gares et le bavardage amical gardant une teinture d'artifice, il est permis de traiter son œuvre orale comme celle de certains peintres et de la diviser entre différentes « manières » La première d'entre celles-ci fut le développement lyrique. Le jeune poète attrapait une idée au vol, lui lissait les plumes, l'ornait de quelques-uns de ces fabuleux diamants dont, semblat-il, ses poches étaient pleines, et puis tout-à-coup ils se mettaient à chanter ensemble de telle façon qu'on ne savait plus ce qu'on écoutait, le mortel, ou l'étrange exilée des sphères. Tandis qu'il n'était qu'un étudiant à Oxford, une après-midi d'été, il sut si bien prédire le retour de la lumière grecque après le douloureux cauchemar de la religion sémite, son lyrisme prit une telle envolée, que son maître, le grand Walter Pater, tomba à genoux devant lui et le remercia d'une voix voilée par les larmes du grand plaisir qu'il lui avait fait. Pour la première fois, le savant reclus de Brasenose voyait s'animer ces blanches figures de vierges et d'athlètes qui se tenaient immobiles aux portiques de son rêve ; pendant que durait le moment divin, il avait pu se croire assis dans l'ombre d'un péristyle de jade à regarder Agathon et Alcibiade courir, luisants d'huile, sur le sable embrasé de la palestre. André Gide nous a conservé dans certains de ses écrits la suggestion, bien meilleure qu'un fastidieux reportage, de pareilles évocations d'un passé auquel Wilde paraissait toucher de la main, et raconter comme si ç'avait été le sien.

A vrai dire, Wilde n'était pas toujours si sincèrement échauffé et quelquefois ses improvisations étaient non

1. *Le symbolisme, anecdotes et souvenirs*, Paris, A. Messein, 1903, in-18, p. 212.

seulement préparées, mais répétées devant plusieurs auditoires ; ainsi Henry Bauer écouta trois fois en une semaine (*ter repetita placent* dit-il, avec indulgence) le paradoxe sur le mensonge, espèce de monologue qui résumait les points principaux de l'essai connu. Avec non moins de patience ses amis supportaient les manœuvres auxquelles il se livrait afin de placer un conte longtemps et péniblement élaboré ; ils étaient sûrs, du reste, d'en être bien récompensés. Ces légendes poétiques dont nous nous sommes occupés en temps et lieu, constituent sa seconde « manière », celle des meilleures années, avant que la prospérité ne l'eût gâté. Sa nature douce, tendrement épris du beau, et surtout du joli, s'exprimait toute entière lorsqu'il narrait ces merveilleuses histoires dont si peu sont parvenues jusqu'à nous. S'il y avait une contrainte, c'était celle de la langue française qui lui imposait une discipline salutaire. Ainsi, par exemple, son apologue du *Disciple* était d'une rare perfection lorsqu'il le dit à André Gide en 1891 ; quand il le rédigea en anglais pour la *Fortnightly Review* (juillet 1894), il le surchargea et l'empâta d'épithètes inutiles. Après la débâcle, il revint à cette façon de rêver tout haut devant quelques auditeurs de choix, redevenu naïf de par son terrible châtiment, et voulant sauver de l'oubli au moins quelques-unes des œuvres qu'il se savait incapable d'écrire.

Mais n'oublions pas l'insolent dandy de 1893-1895. En ce temps-là, il se faisait redouter à l'égal de son ancêtre Brummell par ses boutades cyniques et ses mots spirituellement impertinents. Quand on vanta en sa présence les grands terriens anglais, il partit d'un long éclat de rire et jeta dédaigneusement aux partisans de l'ordre établi cette phrase française qui acheva de les confondre : « Ce sont des fermiers en gros ! » Le dialogue de ses comédies peut seul donner une idée de la pluie de délicates méchancetés qu'il laissait tomber indifféremment sur les justes et les injustes. C'était là l'effet le plus caractérisé de l'influence du théâtre de Dumas fils et des salons parisiens où régnait une grande liberté que Wilde eut le tort de croire universelle ; il rapporta en Angleterre l'habitude de priser par-dessus tout l'esprit moqueur, l'attitude froide et narquoise, et la blague transcendante : c'est ce qui le perdit.

Un autre aspect guère plus séduisant de sa personnalité

était son goût pour la plaisanterie macabre ; chez les Lloyd, il décrivit longuement les morgues des différentes capitales de l'Europe. Sans doute, en agissant ainsi, avait-il beaucoup plus l'intention charitable de donner la chair de poule aux autres invités que de gratifier des penchants sadiques qu'on lui imputait probablement à tort. D'ailleurs, les convives ne s'y trompèrent pas ; ils se rendirent compte que : « Le cynisme mystificateur de Baudelaire et de Villiers de l'Isle-Adam nous revenait, avec M. Wilde, d'une tournée en Angleterre »[2]. Ce mode d'étonner son monde appartenait déjà à une époque lointaine ; aussi n'eut-il aucun succès auprès de cette tablée de bourgeois instruits. Néanmoins Wilde persévéra. Un soir, il glissa à l'oreille d'André Gide cette question effarante : « Savez-vous pourquoi Jésus-Christ n'aimait pas sa mère ? — Non. — Parce qu'Elle était vierge ! ». Il imitait Baudelaire qui, après avoir tranquillement savouré un beignet de pommes s'écria : « C'est bon, c'est bon comme de la cervelle de petit enfant ! » Et Villiers de l'Isle-Adam qui demanda à V. F. Michelet, en 1884 : « Savez-vous pourquoi les femmes d'Afrique portent souvent des jumeaux ? — ? ! — C'est afin que les pauvres anthropophages de ce continent puissent quelquefois jouer à philippine ».

En France, de telles extravagances amusaient ; il était convenu que le littérateur pouvait être farouche, être « une chevelure », si tel était son bon plaisir ; malheureusement, les Anglais manquaient de perspective pour juger sainement les écarts d'une jeunesse en révolte ; leur romantisme avait manqué d'envergure, et leur Wordsworth, sans jamais arborer le moindre gilet rouge, avait fini contrôleur de contributions indirectes. Ainsi, nous rappelant combien cruellement l'insouciante légèreté de Wilde fut punie, il ne nous est guère agréable de rapporter ses défis.

Retournons-nous, en terminant, vers le tisseur de charmes, vers celui qui appelait à de lointains voyages. Là est le vrai Wilde, que la maladie n'avait pas encore changé et perverti ; là est le poète qui nourrit toute une génération du pain quotidien de sa fantaisie.

2. La phrase citée vient d'une description, par Jean Joseph Renaud, d'un dîner chez les Lloyd (Circa 1891-2) : Cf. L. Delarue-Mardrus, *Les amours d'Oscar Wilde*, p. 67.

d) Les poèmes en prose

Ceci n'est aucunement un genre anglais ; avant Wilde, pas un écrivain de marque ne le pratiqua jamais ; après lui, des recueils de cette sorte firent florès, les femmes s'en emparèrent, et ces petits monologues devinrent à la fois un amusant jeu de société et un moyen sûr pour remplir les bouts de colonne et pour tirer les rédacteurs d'embarras.

Peut-être savait-il que les aérolithes ne brillent que par la vitesse avec laquelle ils passent devant nos yeux, car il se montra toujours réfractaire à l'idée de rédiger ses poèmes en prose. Les seuls qu'il ait jamais couchés par écrit parurent dans la *Fortnightly Review* (juillet 1894) périodique que dirigeait alors son ami Frank Harris. Mais, *La Salle du Jugement* et *Le Disciple* qui sont parmi les meilleurs, avaient déjà été publiés dans *The Spirit Lamp*, revue d'étudiants dont Lord Alfred Douglas était l'animateur (17 février et juin 1893). Dans *Oscar Wilde : In memoriam* [1], André Gide donne des variantes de *Le Disciple* (p. 16), *Le Maître* (p. 20), *L'Artiste* (p. 26) et un inédit *Le Poète* dont nous traiterons dans notre chapitre des *Intentions*. Où donc trouva-t-il l'inspiration de ces étoiles filantes de lyrisme qui naissaient, brillaient, et rentraient dans la nuit à mesure qu'il parlait, psalmodiant harmonieusement de sa voix monocorde ? La réponse n'est pas douteuse ; celles de ces fables en raccourci qui contiennent une leçon d'esthétique, une partie de l'enseignement de celui qui prétendit avoir fait de l'art une philosophie, et de la philosophie un art, descendent en droite ligne des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. Qu'on se rappelle les aperçus lumineux, les aphorismes profonds que l'auteur des *Fleurs du Mal* y sema. Ne dit-il pas là : « Supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la nature » ? Ne devança-t-il pas l'opinion si souvent exprimée de Wilde sur le manque de profondeur ; ne prôna-t-il pas l'idéal artificiel en ces mots : « Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves » ? [2]

1. *Mercure de France*, 1910, in-18.
2. C. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, édit. Calmann-Lévy, œuvres complètes, p. 155.

Enfin, quoique ce dernier point n'ait que peu de rapports avec le sujet qui nous occupe, n'écrit-il pas : « Souvenons-nous de Melmoth, cet admirable emblême. Son épouvantable souffrance gît dans la disproportion entre ses merveilleuses facultés, acquises instantanément par un pacte satanique, et le milieu où, comme créature de Dieu, il est condamné à vivre. Et aucun de ceux qu'il veut séduire ne consent à lui acheter, aux mêmes conditions, son terrible privilège. En effet, tout homme qui n'accepte pas les conditions de la vie, vend son âme ». Nous voyons dans ce passage, non seulement un exemple des paraboles laïques que Wilde aimait, mais aussi une des sources possibles du *Portrait de Dorian Gray*.

Une deuxième catégorie comprend ces poèmes en prose qui sont de la fantaisie pure. Ainsi, dans *Le mauvais vitrier* de Baudelaire, le poète, dominé par l'incitation satanique de ses nerfs, fait monter un vitrier et puis lui administre la douche suivante : « Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis. Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans les quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! »[3]. Ensuite il le congédie, et de sa fenêtre lui jette un pot de fleurs, ce qui lui fracasse à grand bruit toute sa lamentable marchandise. Dans la vie, Wilde se plaisait à parler de ce ton froidement mystificateur, ce qui le faisait prendre pour un fou à plus d'un ; il celait, sous ces divagations apparentes, une protestation très sérieuse contre la laideur, et la monotonie incolore de l'existence. Ainsi, dans une soirée, il alla d'un groupe à l'autre, prenant chacun par la basque de son habit pour lui dire à l'oreille : « Avez-vous bu du lait de la belette ? Ah ! buvez-en ! C'est si délicieux ! » Et devant l'ahurissement inévitable de celui qu'il venait d'interpeller, il partit d'un rire sourd pareil à un gloussement. Pourtant, il ne déraisonnait pas, il voulait simplement faire entendre qu'il en avait assez des breuvages terrestres.

Cependant la partie la plus importante par le nombre et par la qualité de ces courtes histoires trahit les préoccupations messianiques de l'auteur ; quelquefois, dans les

3. *Ibid, Le mauvais vitrier,* IX.

paroles mêmes de l'Evangile, toujours sur un ton également doux, il met perfidement en lumière les contradictions de la morale chrétienne, et croyant l'avoir ainsi ruinée, tente sournoisement d'y substituer la sienne propre. Est-ce là une tentative entièrement originale ? Oui, en ce sens qu'elle procédait de la hantise qui forçait cet immoraliste à rôder continuellement autour du christianisme. Non, si l'on n'envisage que la forme littéraire, car encore une fois l'imitation des écrivains français a permis à Wilde de réaliser ce qui était resté jusque-là potentiel et latent, de couler dans un moule parfait le bronze en fusion qui tourbillonnait en lui. L'essence même du genre qu'illustrèrent Catulle Mendès et plusieurs autres, en deçà du blasphème autant que faire se pouvait, était un nouveau point de vue sur la vie et les miracles de Jésus ; comme Zachée ils montèrent sur un sycomore afin de dominer la foule ; mais ils ne se convertirent pas. Gardant le scepticisme de l'homme moderne, ils racontèrent avec une naïveté feinte des légendes perverses qui changent les relations des personnages bibliques ; ou bien, sans faire tant de façons, ils se mirent carrément à la place du Sauveur et de ses apôtres. Leur grand homme était Judas. Prenons pour exemple *Le possédé*, un des *Contes évangéliques* que Catulle Mendès publiait dans *L'Écho de Paris*, une année avant que Wilde ne rédigeât son premier poème en prose, et au moment de leur plus grande intimité (26 juillet 1893). « Dans la ville d'Iscarioth se désolait une mère dont le fils âgé de trois ans était possédé du démon... ». Jésus, encore enfant, passait par là avec la Vierge Marie. La mère du démoniaque alla les trouver, et les supplia de guérir son enfant. « Mais Jésus dormait et il ne se réveilla pas... et le démon demeura dans le corps de l'enfant âgé de trois ans, et jamais il ne sortit de ce corps, pour que toutes choses s'accomplissent selon les prophéties ; car cet enfant était appelé Judas ».

Pierre Véber, en écrivant son *Evangile selon Saint Judas l'Iskarioth* (*Revue Blanche* 1894, premier semestre, p. 95) ne divisa pas son écrit en versets numérotés, à l'instar de Catulle Mendès, mais néanmoins il a la même allure. Ecoutons l'apologue de *La Femme adultère*. « Jésus, étant à Jérusalem, vit une femme que les scribes et les pharisiens avaient surprise en adultère, et qu'ils se préparaient à lapider. Ils s'approchèrent de Jésus et, voulant l'embarrasser :

« Maître, dirent-ils, voici : cette femme a été surprise en adultère. Moïse ordonne que de telles femmes soient lapidées pour leur péché. Or, toi, que penses-tu qu'il convienne de faire ? »

Jésus vit alors leurs âmes et leur répondit : « Comment Moïse aurait-il connu la faute de cette femme qui est sienne et non d'une autre ? Qui peut prévoir les péchés de l'avenir et les punir ? Mais vous, agissez selon votre conscience, que celui qui est sans péché jette la première pierre ».

Les scribes se regardaient, interdits, et délibéraient entre eux : « Le Galiléen a raison : Qui donc osera se dire sans péché et lapider la femme ? Car tous nous sommes pécheurs et adultères de notre conscience ». Mais un hommes'avança, choisit sur le tas de pierres la plus lourde et la plus grosse, et, prenant son élan, la jeta contre la femme. Et Jésus, courroucé, le blâma : « Que fais-tu, juge orgueilleux ? Es-tu sans péché que tu frappes cette femme ? ».

« Non, Maître, dit l'homme, mais je suis son mari ».

Ici le revirement de la fin et l'antithèse des deux morales à l'air d'une plaisanterie de libertin athée, mais les poèmes de Wilde conservent la manière grave et solennelle de la Bible, et renferment toujours une pensée hautement philosophique. De plus, il a su garder et même rehausser la couleur poétique de l'original en mêlant aux paroles de sagesse des métaphores d'un luxe asiatique tirées de la Chanson des Chansons. Ainsi, lorsqu'il veut nous persuader de l'inanité des miracles, comme dans *Le Faiseur de Bien*, il nous montre le lépreux que Jésus avait guéri, retourné à son existence voluptueuse d'autrefois, couché sur un divan de pourpre, les cheveux couronnés de roses et les lèvres rouges de vin. Quand le Sauveur vient auprès de lui, après avoir traversé un vestibule de calcédoine et un autre de jaspe, et lui demande au milieu du festin : « Pourquoi vivez-vous ainsi ? » — le jeune homme fait cette réponse : « J'étais un lépreux jadis, et vous m'avez guéri. De quelle autre façon devrais-je vivre ? » Jésus sort de la maison, et dans la rue il voit quelqu'un portant un manteau de deux couleurs, qui suit une femme et ne la quitte pas de ses yeux brillants de désirs. Quand Il les interroge, l'homme lui dit : « J'étais aveugle jadis, et vous m'avez donné la vue. Que regarderais-je d'autre ? » La femme répond en riant qu'Il lui avait pardonné ses péchés et qu'elle compte persé-

vérer dans le chemin qu'elle suit, le trouvant souverainement agréable. Enfin, assis au bord de la route, il rencontre un jeune homme qui pleure, parce que, dit-il : « J'étais mort et vous m'avez fait lever d'entre les morts. Que ferais-je d'autre que pleurer ? »[4].

Dans *Le Maître*, Wilde illustre avec une netteté saisissante l'idée de Renan, que sans la Crucifixion Jésus n'aurait été qu'un réformateur du judaïsme orthodoxe comme Gamaliel. L'atmosphère de ce conte lyrique est de nature à choquer ceux qui n'approuvent pas la façon dont Catulle Mendès a traité la vie de Jésus comme un cyle de légendes que l'artiste était libre d'interpréter ou de dénaturer à son gré. Joseph d'Arimathée descend de la colline fatale dans la nuit et il aperçoit un jeune homme agenouillé « qui était nu et pleurait. Ses cheveux étaient de la couleur du miel, et son corps était comme une fleur blanche, mais il avait meurtri son corps avec des épines et sur ses cheveux, il avait posé des cendres comme couronne ». — Celui qui devait ensevelir le Christ ne s'étonne pas des lamentations de l'inconnu, croyant que sa tristesse a les mêmes causes que la sienne. Mais le jeune homme lui dit : « Ce n'est pas sur lui que je pleure, mais sur moi-même. Moi aussi j'ai changé l'eau en vin... j'ai marché sur les eaux et j'ai chassé les démons de chez les habitants des tombes... Toutes les choses que cet homme a faites, je les ai faites aussi. Et cependant, ils ne m'ont pas crucifié »[5].

En conclusion, qu'il nous soit permis de souligner que le contenu intellectuel de cette mince plaquette, c'est-à-dire la véritable obsession de l'auteur avec les miracles de Jésus, est dû à son étude du chef-d'œuvre de Renan, tandis que le revêtement extérieur du style est le résultat de sa fréquentation des milieux décadents où traînaient inconsidérés le genre et la manière qu'il a su mettre en valeur. En dehors de ce courant presque baudelairien par l'amertume de son sentiment païen, il faut noter l'influence symboliste qui se déclare dans *L'Artiste* et *Le Disciple*, récits d'une sobriété puissante, beaux, mais non comme à l'ordinaire, ingénieusement, capables aussi d'avoir mille et mille significations.

4. O. Wilde, *Poèmes en prose*, trad. de Georges-Bazile, Paris, Figuière, 1911, p. 13.
5. *Ibid*, p. 16.

e) La correspondance poétique

Les poètes de la Pléiade, continués en cela par ceux de l'école Romane, se saluaient volontiers en vers. Une habitude si aimable parut à Wilde digne d'être imitée, et puisque l'évolution de sa manière le portait de plus en plus vers le genre qui devait lui valoir des triomphes et qu'il écrivait de moins en moins souvent en mesure, il commença vers 1890, à envoyer à ses amis de véritables sonnets en prose. Les littérateurs qui les recevaient s'offensaient si peu du ton de lyrique enjouement sur lequel Wilde célébrait la beauté physique qu'ils répondaient de la même façon, et que les morceaux les plus réussis circulaient librement en manuscrit. Si librement même qu'ils tombèrent entre les mains de maîtres-chanteurs qui y voulurent voir ce qui n'y était pas, ou n'y était qu'incidemment. Wilde refusa de se laisser rançonner, sincèrement convaincu que ces compositions purement artistiques ne sauraient lui nuire dans un esprit raisonnable.

Quel ne fut donc son étonnement de les voir admises comme des pièces à conviction, lors de son procès de 1895 ! Pour lui, il n'y avait pas de différence entre les petits contes lyriques qu'il disait pour l'amusement de ses intimes, et ceux qu'il couchait par écrit et leur adressait sous forme de lettres ; c'était toujours des poèmes en prose, d'un modèle inconnu en Angleterre, certes, mais portant pour tout lettré la marque de leur origine française. Malheureusement, le magistrat et les jurés qui le condamnèrent ignoraient tout des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, des œuvres similaires de Mallarmé, de Jean Lorrain ; ils ne soupçonnaient pas l'existence des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys. Et pourtant le nom de l'auteur d'*Aphrodite* fut prononcé aux assises, à propos d'une lettre de Wilde à Lord Alfred Douglas, de laquelle Pierre Louys avait fait un sonnet, publié dans *The Spirit Lamp*. Cet opuscule n'ajoute rien à la gloire de l'un ou de l'autre, mais sa perversité, puisque perversité il y a, est si ostensiblement conventionnelle, fait tellement partie intégrante du pastiche des mœurs anciennes, que les conséquences graves qu'il eut ne nous étonnent pas moins que si Pierre Louys avait été sérieuse-

ment inculpé d'avoir prêché le saphisme. Mais citons la transposition française, comme un exemple intéressant de l'échange d'influences entre les deux milieux.

SONNET

« A letter written in prose poetry by Mr. Oscar Wilde to a friend, and translated into rhymed poetry by a poet of no importance.

Hyacinthe ! O mon cœur ! jeune dieu doux et blond !
Tes yeux sont la lumière de la mer ! ta bouche,
Le sang rouge du soir où mon soleil se couche...
Je t'aime, enfant câlin, cher aux bras d'Apollon.
Tu chantais, et ma lyre est moins douce, le long
Des rameaux suspendus que la brise effarouche,
A frémir, que ta voix à chanter, quand je touche
Tes cheveux couronnés d'acanthe et de houblon.
Mais tu pars ! tu me fuis pour les Portes d'Hercule ;
Va, rafraîchis tes mains dans le clair crépuscule
Des choses où descend l'âme antique. Et reviens,
Hyacinthe adoré : Hyacinthe ! Hyacinthe !
Car je veux voir toujours dans les bois syriens
Ton beau corps étendu sur la rose et l'absinthe.

(*The real Oscar Wilde*), p. 49.

SON THEATRE

a) Introduction

Pour comprendre avec quelle joie le jeune Wilde, lors de son deuxième séjour à Paris, vit évoluer sur les planches de l'Odéon et de la Comédie Française les créations idéales qu'il ne connaissait que par la lecture, et avec quel enthousiasme il se promit de les imiter plus tard, il suffit de jeter un coup d'œil aux pièces qui tenaient l'affiche à Londres aux environs de 1880. Qu'y voyait-on ? D'abord, des mélodrames où le peuple aimait à applaudir aux débordements d'une sensiblerie larmoyante, faite à son image, et où les coïncidences fantastiques du récit disputaient à la fausseté criarde de la caractérisation le prix de l'absurdité, à tel point que de nos jours un acteur habile a eu des succès de rire en les jouant avec le plus grand sérieux, comme aux premières représentations d'il y a cinquante ans. Puis, des farces dont les auteurs, tels que Burnand, manquaient absolument de légèreté et d'inconséquence ; pour tout dire, ils étaient presque raisonnables. Il tâchaient de donner un air de folle gaieté à leurs opuscules en multipliant les jeux de mots et les coups de pied, et quand ils ne trouvaient pas une réplique spirituelle et menaçaient de rester court, ils avaient toujours la ressource de faire tomber un seau d'eau sur la tête du personnage principal. *Box and Cox* n'a pas cessé d'être le modèle du genre, et malgré la cocasserie de ses situations, ce petit acte est fort au-dessous des moindres bagatelles de Scribe et de Labiche. Enfin, des comédies et des tragédies dans lesquelles la vie bourgeoise était fidèlement reflétée, certes, mais qui avaient tout juste l'intérêt dramatique d'une existence de boutiquier. On convenait aisément qu'en effet cela avait dû se passer ainsi, mais on ne pouvait s'empêcher de demander quelle importance ces vétilles avaient pour l'Art, et pour la cul-

ture personnelle du spectateur. Les aventures d'un groupe de petites gens qui passeraient inaperçues dans un compartiment de chemin de fer de troisième classe, fourniraient peut-être à un romancier psychologue les matériaux d'une excellente étude, mais à la scène un roi héros est à peine de taille à figurer un homme, ce que comprirent les Grecs quand ils ajoutèrent au grossissement d'un rang presque sacré l'effet d'épouvante dû aux cothurnes et au masque tragique.

Personne ne pensait à corriger les inadvertances de la Nature en nous montrant des suites de circonstances plus belles et plus terribles que celles qui s'y trouvent ; même les rappels du passé tel qu'un artiste aurait souhaité qu'il fût, faisaient exception. Swinburne et son devancier Shelley étaient tenus éloignés du plateau par le commercialisme outrancier des entrepreneurs, et par la susceptibilité d'un censeur pieux.

Ainsi songeait Wilde, et les premières conséquences de son mécontentement avec le caractère mesquin et vulgaire du théâtre anglais furent ses pièces romantiques. En les écrivant, il voulut orner la réalité trop souvent laide de l'ère victorienne d'une théorie de fictions nobles, et en même temps consoler les âmes poétiques en faisant briller parmi tant de faits, hélas ! incontestables, quelques fantômes gracieux d'un autre univers.

Même quand les dramaturges qui pourvoyaient la scène s'évertuèrent à peindre le monde où l'on cause et où l'on se déchire élégamment, en des comédies dont le moindre personnage était « baronet », Wilde ne fut pas plus satisfait. Son expérience de la haute société, déjà assez considérable à son arrivée à Londres, le mettait à même de condamner le fond de ces pièces, comme sa familiarité avec les dialogues éblouissants d'Augier, de Sardou et de Dumas fils lui permettait de critiquer en connaisseur leur forme.

Somme toute, il lui semblait que deux éléments manquaient à l'œuvre dramatique de ses contemporains ; leurs comédies grossières, ou, au contraire, maniérées à l'excès ne représentaient pas fidèlement le salon, le seul milieu où la conversation atteigne au niveau de l'art, et où, sans invraisemblance, l'auteur puisse agiter, par le truchement de ses personnages, les plus graves questions de la morale, de l'esthétique, et de la sociologie : d'autre part, leurs tra-

gédies se ressentaient du prosaïsme industriel de l'époque ; elles n'avaient ni de vraie passion, ni de vraie grandeur. Il existait bien des « drawing-room comedies », mais une « drawing-room », comme le signifie son nom, c'est juste le contraire d'un salon ; on y va pour être à l'écart, pour digérer, avec l'intention de parler le moins possible, et l'on y reconnaît un homme poli à ce signe qu'il ne s'endort jamais tout à fait. De leur part, les tragiques anglais, car il y en avait et de très bien rémunérés, passaient à côté de cette simplicité qui touche et qui purifie, toujours en deçà ou au delà de la vérité humaine. Par le modernisme touffu des intrigues, des costumes, et des décors, leurs pièces ressemblaient à des faits divers transportés de l'autre côté de la rampe, et le sang versé, n'ayant aucune justification dans une nécessité auguste, faisait une impression de brutalité forcenée que ces timides victoriens étaient loin de mériter.

Convaincu que l'art scénique de son pays était en pleine décadence, Wilde se proposa de le relever, avec une hardiesse qu'on ne peut qu'admirer. Il voulait, jeune présomptueux, rendre à la scène anglaise l'esprit de Sheridan et la puissance sombre dans la tragédie de Webster et de Ford. Mais quel moyen employer ? Aucun de ses compatriotes n'était capable de lui servir de guide et de maître ; il fallait passer le détroit et demander des enseignements aux écrivains qui l'avaient enchanté en 1882.

Toutefois, ce serait mal comprendre le rôle de Wilde que de lui attribuer la position d'un novateur en matière d'imitations du théâtre français. Quand il vint à Londres et commença à fréquenter les acteurs, plusieurs traductions de pièces françaises jouissaient déjà d'un succès mérité, tandis qu'une foule de pasticheurs s'efforçaient de tirer profit de l'engouement du public pour l'esprit parisien. Ceux-là se firent applaudir, et en vérité, certains d'entre eux furent assez plaisants, mais ils sont oubliés aujourd'hui parce qu'ils ne surent pas s'affranchir de leurs modèles. La copie une fois faite, ils n'avaient qu'à se croiser les bras jusqu'à ce que celui qu'ils singeaient eût produit quelque chose de nouveau. Conséquence nécessaire de leur servilité, leur production resta étrangère, on sentait qu'elle n'avait aucune attache réelle avec la vie et les habitudes du pays.

Dès 1860, Esquiros note que les grandes troupes londoniennes sont réduites à présenter d'assez plates transcriptions de vaudevilles et de mélodrames tirés du répertoire de l'Ambigu-Comique. En ce qui concerne la période 1880-1890, M. Arnold a fait observer dans son article du *Nineteenth Century*, intitulé « The French Play in London »[1], que « Les adaptations et les imitations faciles de Scribe et de Sardou, qui formaient alors la ressource principale du théâtre anglais, ne pouvaient, en aucune façon, servir de base à des pièces qui voulaient traiter sincèrement les questions les plus importantes de l'heure ». Il faut croire qu'en 1891 la position ne s'était pas sensiblement améliorée, puisque Francisque Sarcey crut de son devoir de fulminer contre les plagiaires d'Outre-Manche dans une chronique au titre caractéristique : « Pas mal filous, les Anglais ! ». Il paraît que M. Augustin Filon publiait à cette époque (1895) où le critique trempa sa plume dans un fiel rétrospectif, dans la *Revue des Deux Mondes*, des études sur le théâtre anglais contemporain, et qu'il avait fortement loué une comédie de Sydney Gumdy : *A Pair of Spectacles* (1891). Quel ne fut pas l'étonnement du bon Sarcey, quand il reconnut dans cette pièce, prétendue originale, une traduction presque littérale des *Petits Oiseaux* de Labiche ! Ses rugissements peuvent nous l'apprendre[2].

On avait pu croire, à ses débuts, que l'auteur de *Vera* allait rester confondu avec la tourbe de ces demi-parasites, mais ce fut lui, le moins considéré de tous, qui fit le pas décisif, et qui, en se servant des méthodes françaises pour des situations et des personnages entièrement anglais, devint le centre et l'inspiration d'une véritable renaissance dramatique. Comme il a si bien dit dans *Intentions*, ce qui constitue un point décisif dans l'histoire de l'art, ce n'est pas tant l'avènement d'une école nouvelle, que la découverte d'une matière plastique jusqu'alors insoupçonnée, ou d'un instrument plus apte à lui communiquer la forme rêvée par l'artiste. En ce sens, et sans vouloir donner au perfectionnement qu'il apporta à un genre déjà existant l'importance qu'on accorde à l'invention, par exemple, des couleurs végétales, on peut dire que Wilde fut

1. *The Nineteenth Century*, t. VI, p. 228.
2. *Écho de Paris*, 7 décembre 1895.

un vrai novateur et non pas le pitre fantasque et stérile qu'on s'est plu à peindre.

Wilde n'essaya jamais de dissimuler ce qu'il devait à Victor Hugo, à Sardou, à Dumas fils. Il avait la conscience très nette que l'imitation constructive était licite et honorable, et qu'on peut accepter sans honte d'un maître reconnu les leçons qui permettront de l'égaler un jour ; l'existence humaine n'est-elle pas faite de ces émulations que nos aînés doivent encourager, puis tolérer, puis subir ? Il avoua librement à Lord Alfred Douglas [3], comme à plusieurs autres, qu'il avait beaucoup appris de l'auteur de *Francillon.* Mais il semble que son biographe se trompe quand il croit se rappeler une admission que Wilde avait profité aussi des enseignements de Pinero, car il repoussait toujours et avec raison, toute tentative de lui attribuer une parenté avec un dramaturge anglais [4]. Autant il était humble devant les grands artistes de la France, autant il marquait de légitime fierté dans ses relations avec ses compatriotes.

De son côté, Frank Harris rapporte [5] que son ami lui aurait dit quelques années avant la catastrophe que « lorsqu'il lui fallut écrire, pour George Alexander, sa première pièce, il s'était enfermé pendant quinze jours, en tête à tête, avec les pièces françaises modernes qui avaient eu le plus de succès et que c'était ainsi qu'il avait appris son métier ». Cette affirmation ne tient pas debout. D'abord, au moment où George Alexander commanda la première comédie mondaine (fin 1891), Wilde était déjà l'auteur de deux drames romantiques qui montrent une entente merveilleuse de la scène. Faut-il croire que Frank Harris connaissait si peu l'œuvre de celui qu'il professait d'apprécier qu'il ignorait jusqu'à l'existence de *Vera*, et de *La Duchesse de Padoue* ? Ou voulait-il soutenir que *Vera*, qui fut réellement la « première pièce » de Wilde, était écrit pour le célèbre directeur ? En tout cas, il traite d'une façon trop sommaire et trop absolue une influence que Wilde ne chercha pas à nier, mais qui s'exerça lentement, qui fut l'affaire de plusieurs années. C'était par une pratique continuelle et par des réflexions longuement poursuivies et non par une

3. Lord Alfred Douglas, *Oscar Wilde and myself*, p. 235.
4. Frank Harris, *La vie et les confessions d'Oscar Wilde*, traduction par H.D. Davray, t. II, p. 104.
5. *Ibid*, t. II, p. 221.

étude hâtive de quinze jours qui ressemble beaucoup à un plagiat délibéré que le créateur de *Lady Windermere's Fan* s'assimila le sens du théâtre et l'habileté technique de ceux qu'il admirait trop sincèrement pour vouloir les voler. Le sens commun le plus élémentaire suffit pour se rendre compte que des qualités tellement fondamentales ne s'acquièrent pas si vite, et ce n'est pas, nous espérons le démontrer, un vernis superficiel que Wilde doit à sa fréquentation de Dumas fils et de Sardou.

Les critiques se sont trop facilement résignés à baser leur discussion de la genèse des quatre chefs-d'œuvre dramatiques qui furent écrits de 1891 à 1895, sur des conjectures et des témoignages de seconde main. Ils oublient ou feignent d'oublier que la seule personne qui ne quitta presque jamais l'auteur pendant cette période, qui fut on ne peut plus intimement mêlée à sa vie, vit encore et peut être consultée. Qu'importe qu'en se défendant avec une ardeur compréhensible contre des attaques malicieuses, Lord Alfred Douglas se soit contredit sur des détails qui pouvaient infirmer ou appuyer l'idée de sa liaison avec Wilde que ses ennemis tâchaient d'accréditer ? Sur des questions de littérature on peut lui accorder la confiance qu'on ne refuse pas à quinconque a voulu se prévaloir d'une connaissance plus ou moins passagère. Il résulte même des reproches amers et injustes que l'écrivain lui adresse dans *De Profundis* que de 1892 à 1895, Lord Alfred Douglas était toujours à ses côtés, et il ne l'empêcha pas de travailler, contrairement à ce que Wilde prétend, puisque cette période fut la plus fertile de toutes. Dans *Oscar Wilde and Myself*, à la page 137, le gentilhomme rappelle que : « La pièce, *Un Mari Idéal*, me fut lue scène par scène, et ligne par ligne, et loin d'en avoir retardé l'achèvement, j'y aidai matériellement », et plus loin, à la page 172, que : « (Wilde) ébaucha et acheva *Une Femme sans Importance*, pendant que nous étions ensemble chez Lady Mount-Temple à Babbacombe... il écrivit d'un bout à l'autre *L'Importance d'être Sérieux* à Worthing, où nous louions une maison à frais communs, et *Un Mari Idéal*, moitié à Goring, où nous partagions une maison et moitié à Londres, tandis que nous étions continuellement ensemble ».

C'est à se demander quelle autre opinion on peut raisonnablement opposer à la sienne sur ce point. Vraiment il est

à plaindre ; personne dans cette affaire n'a eu une meilleure position pour bien voir et n'être pas cru.

Ayant pesé toutes ces considérations nous lui demandâmes son avis sur le passage de Frank Harris déjà cité, entre autres choses. Il nous répondit, en date du 29 mars 1934 : « Frank Harris's statements about Wilde are quite unreliable. But I think Wilde *did* study the theatre technique of Sardou and Dumas fils ».

La conclusion à tirer de ces controverses est, semble-t-il, que les quatre comédies de Wilde, au même titre que ses drames romantiques et symbolistes, sont d'inspiration française, mais que leur auteur ne reste le débiteur de l'un ou de l'autre des grands dramaturges français que dans la mesure que l'éthique littéraire autorise.

b) Les drames romantiques

C'est une règle générale que les essais d'un débutant portent le cachet de celui qu'il croit être l'homme du moment ; voulant réussir, il ne peut concevoir de succès qui ne soit du modèle courant. Nous sommes portés à croire, moins toutefois en vertu de considérations de cette espèce qu'à cause des ressemblances intérieures, que Wilde avait très probablement assisté aux premières de *Fédora*, de Victorien Sardou (au théâtre du Vaudeville, le 12 décembre 1882), avant de rédiger complètement son drame romanesque *Vera*, également en quatre actes et en prose, qui fut représenté à New-York en 1883. Certes, il convient de formuler des réserves sur la possibilité d'une parenté de cette nature, car *Vera* existait déjà sous une forme ou sous une autre en 1880, mais le fait que les dénouements des deux pièces sont presque identiques paraît fournir une forte présomption que Wilde était ébloui par le prestige de Sardou à l'époque où il mit la dernière main à son ouvrage.

Parmi les troubles de la Russie, et avec la concurrence des nihilistes, de la neige, et de la police secrète, c'est en somme la même histoire de la vengeance d'une femme que nous présentent les deux écrivains, le grand et le petit. Leurs héroïnes attirent dans un guet-apens l'homme qu'elles

aiment, afin d'apaiser avec son sang les mânes d'un frère ou d'un fiancé, de l'assassinat duquel elles le supposent coupable. Mais quand tout est prêt, et que les justiciers attendent dans l'ombre, l'amant se justifie, et autant elles ont montré d'astuce et d'énergie pour le faire entrer dans le piège, autant elles en déploient pour parer aux effets de leur funeste erreur. Fédora retient Loris Ipanoff chez elle jusqu'à l'aube, dont les clartés devaient, selon leur convention, renvoyer les estafiers bredouilles, et le sauve ainsi au prix de sa réputation ; elle se tue plus tard, à la suite de quelques complications qui n'intéressent pas la situation principale. Vera, de sa part, s'introduit dans les appartements du jeune Czar qui, sous un nom de guerre, a été son amoureux, résolue à le poignarder et à jeter ensuite l'arme du crime par la fenêtre. Les conspirateurs attendent ce signal, et s'il ne vient pas, ils pénétreront à leur tour dans le palais, pour que leur sœur ait l'appui de bras plus sûrs et de cœurs moins enclins à la pitié. Elle ne faiblit pas, mais elle donne à son soupirant impérial le temps de parler ; il se déclare plus anarchiste que les autres, ne rêve que réformes et amnisties. Alors s'ensuit une scène reproduisant assez exactement l'angoisse muette de Fédora devant l'accomplissement de son vœu insensé. De temps en temps, les conjurés font entendre dans les coulisses une sourde rumeur qui coupe court aux épanchements des malheureux amants, mais ils reprennent vite leur échange de tirades. Enfin, la bande armée, lasse de se morfondre à la cantonade, va faire irruption dans la chambre royale. Vera s'immole, et lance le couteau sanglant à ceux qui guettent dehors : un cri de « Vive le peuple » retentit, le Czar est sauvé.

L'analyse révèle aisément ce qu'une pareille catastrophe a d'enfantin ; néanmoins, devant les feux de la rampe, l'incertitude où l'on est du destin de l'héros, la question plusieurs fois posée : échappera-t-il, n'échappera-t-il pas ? ... tout cela peut intéresser vivement le spectateur, pour peu qu'il y mette de la bonne volonté. Par l'accumulation d'effets sensibles destinés à ébranler le sens critique de l'auditoire, en suscitant l'espèce de pitié et d'horreur, non sans un mélange de dégoût, qu'on éprouve dans les accidents de la circulation, Wilde dépasse, et de loin, ses modèles, Sardou et Victor Hugo. Nulle part, même dans *La Tosca*, on ne trouvera une péripétie plus saisissante que la mort violente

du vieux Czar, abattu par une balle au moment où il allait lire un oukase qui condamnait des milliers de ses sujets, ou un spectacle d'une sauvagerie plus achevée que le suicide de Véra.

Non moins que Sardou, l'auteur de *Ruy Blas* enthousiasmait le jeune Irlandais, et la réunion des proscrits masqués, à la lueur des torches, avec les mots de passe : *Per crucem ad lucem, per sanguinem ad libertatem*, dans *Vera*, semble être un souvenir de l'endroit bien connu d'*Hernani*. Le meilleur latiniste d'Oxford, on le voit, peut faire quand il lui plaît des calembours aussi regrettables que le célèbre *Ad augusta, per angusta*.

Cependant, le drame de Wilde vaut par tout ce qui n'est pas l'imitation des maîtres. Malgré la boursouflure des tirades et l'exagération du langage, on est saisi par le ramassé nerveux de l'intrigue qui se passe uniquement, sauf le prologue, à Pétersbourg, dans un espace de temps relativement court. Cette œuvre de jeunesse, injustement décriée, contient en puissance tout ce que l'auteur a fait de meilleur depuis ; on est étonné de découvrir des parties où le dialogue est aussi sémillant et enchanteur que dans n'importe quelle de ses comédies mondaines. Qu'il ait eu tort de mêler les genres de la sorte, il n'y a pas à le nier ; on peut offrir en guise d'excuse l'exemple et la théorique de Victor Hugo, lesquels ont longtemps pesé sur lui. Ayant mal compris la pratique théâtrâle de Shakespeare, le grand poète romantique crut de son devoir de contrebalancer les moments où l'on pleure par d'autres où l'on rit. Malheureusement, dans toute cette masse de génie, il ne se trouvait pas un seul grain d'esprit, et ses plaisanteries furent anodines ou grossières. On verra par la suite combien de tort la tradition du « grotesque » fit aux tragédies de Wilde, et de quelle lourdeur naïve elle chargea les rôles des hommes du peuple.

Mais le hasard, ou les exigences de l'intrigue de *Vera*, voulut qu'il nous conduisît dans le meilleur monde possible, à la cour de Russie, et une fois installé à son aise dans son milieu vital, le salon, il oublia tout, depuis les doctrines hugoliennes jusqu'à la simple vraisemblance. Ces gentilshommes cyniques et enjoués ne sont pas des Russes, mais les prototypes des Dumby, et des Lord Illingworth. Leur conversation n'a pas encore l'aisance souveraine et la

grâce qu'elle acquerra plus tard, mais n'importe ; ils sont déjà trop charmants pour qu'on croie à leur noirceur ; ils ont beau décréter des massacres, et mettre le pays en coupe réglée, à l'instar des ministres dans *Hernani* (la correspondance ici est tellement étroite qu'il nous dispense de conférer les textes), nous avons ri, et les voilà désarmés. Wilde ne réussit que trop bien à dissiper l'effet pénible du côté sombre de son ouvrage en tirant ce feu d'artifice ; il fit tant qu'il dépassa le but et que ce qui n'était dans son esprit qu'un accessoire devint le mérite essentiel de la pièce.

On s'arrêterait volontiers à étudier ce personnage si curieux et si suggestif du prince Paul, premier avatar de Lord Henry Wotton, et sensiblement plus rapproché du Desgenais primitif, leur commun ancêtre. Le prince Paul n'est pas encore si foncièrement corrompu qu'il ait renoncé à nuire à ses semblables ; l'action lui paraît toujours efficace et amusante, et son âme garde assez de fraîcheur pour qu'il éprouve la même quantité de satisfaction à faire pendre un homme, qu'il aura, lorsqu'il habitera Mayfair, à le larder d'épigrammes. Il parle français, vante la cuisine française et les délices du séjour de Paris. Il a la légèreté et la froideur du parfait boulevardier, et les traits meurtriers qu'il décoche a toute supériorité morale portent, pour ainsi dire, la marque de leur provenance, puisqu'ils sont construits selon les formules françaises que nous allons bientôt avoir l'occasion d'énumérer.

Somme toute, *Vera* était un inventaire de tendances, quelques-unes fertiles et pleines d'avenir, d'autres qui n'avaient nulle chance de plaire au public. Les New-Yorkais ne surent pas établir la distinction nécessaire ; par conséquent, le début du jeune dramaturge fut un four des plus noirs. Le plus étonnant c'est que Wilde lui-même n'eut pas plus de clairvoyance que ceux qui le condamnèrent en bloc. Près de dix ans s'écoulèrent avant qu'il trouvât son vrai chemin en écrivant *L'éventail de Lady Windermere*.

Le théâtre de Victor Hugo ne laisse pas d'indifférents ; encore de nos jours, on l'approuve fortement et on le blâme de même. C'est que les vers sont d'un lyrisme puissant, et que le mouvement de ces drames est toujours capable d'empoigner le spectateur. quelque dépourvu de naïveté qu'il soit ; on s'identifie le plus naturellement du monde

aux personnages largement symboliques, aptes à incarner la jeunesse et les émotions généreuses que nous n'avons plus. Notre sensibilité, prévenue ou non, éprouve malgré toutes ses résistances le choc massif des situations. Devant certains tableaux il suffirait de hausser les épaules et de sourire pour que leur charme mélancolique s'évanouisse ; on n'en garde pas la force, et l'on est tout surpris de se trouver les yeux embués. D'autre part, Victor Hugo ne construit pas aussi lâchement et aussi confusément que l'on voudrait bien nous faire croire. Ses pièces sont restées jouables parce qu'elles ont une forte charpente, hardiment établie sur quelques grands plans, travaillée avec une patience et une probité peu communes.

Comme on a déjà vu, Wilde ne choisissait pas ses maîtres à la légère, et s'il s'est mis à l'école de Victor Hugo, c'est qu'il lui reconnaissait le pouvoir de montrer à la scène mieux qu'aucun autre la logique sévère de la passion ; non telle ou telle histoire triste, mais la façon inévitable dont s'enchaînent les sentiments et les mouvements avant-coureurs de l'action dans une âme bien née. Wilde n'avait pas besoin de lui emprunter des intrigues, puisque son imagination lui en fournissait en abondance. Ce qu'il lui fallait, c'était les résultats de ce travail de sélection auquel se livre un grand dramaturge, et qui consiste à extraire d'un récit les crises, les moments où la vie semble brûler d'une flamme plus pure, et où les hommes se montrent complets dans le bien et le mal comme ils ne le sont jamais dans la nature. Ainsi nous trouvons que Wilde est surtout redevable à son prédécesseur de tableaux, de péripéties, de ces revirements caractéristiques des espoirs et des sympathies qui ont tant ou si peu de prise sur l'assistance, selon le plus ou le moins de son abandon.

Si nous comparons *La Duchesse de Padoue*, avec *Angelo* et *Lucrèce Borgia*, des ressemblances de détail sautent aux yeux ; elles sont dues moitié à la paresse de Wilde, et moitié à son amour superstitieux pour les beaux noms. D'abord les jeunes seigneurs qu'accompagne Gennaro, ceux qui forment la suite du duc de Padoue, et les deux confidents semblent tous être de la même famille.

La Duchesse de Padoue	*Lucrèce Borgia*
Maffio Petrucci	Maffio Orsini
Jeppo Vitellozzo	Jeppo Liveretto
Taddeo Bardi	Oloferno Vitellozzo
Ascanio Cristofano	Ascanio Petrucci

Ensuite l'action d'*Angelo*, et celle de la pièce de Wilde, se passent dans la même ville, au seizième siècle, et dressent également devant nous la vision haute en couleur d'une Renaissance de convention qui, pour être d'une historicité plus que douteuse n'en est pas moins fort pittoresque. Wilde aussi tâche de nous impressionner en semant partout de petits détails exacts, destinés à étonner et à laisser supposer qu'il possède une vaste documentation dont il nous fait grâce, complaisamment. Il s'abandonne avec une telle docilité qu'il adopte même les ridicules de son inspirateur. A qui fera-t-on croire que lui qui connaissait par cœur la *Renaissance* de Pater n'était pas capable de parler de cette période avec plus de netteté et d'aisance ?

Ce serait injuste toutefois de nous attarder sur ces considérations. Comme d'habitude, Wilde justifie triomphalement la hardiesse, si l'on peut dire, de son imitation, en réunissant presque tous les mérites de son modèle, en même temps qu'il évite ses plus graves défauts, la gaucherie de l'expression là où l'authentique feu lyrique brûle moins clairement, le bathos des situations tendues à l'excès. Sa pièce est d'une sobriété rare, ramassée, raccourcie, fortement bâtie sur le conflit de deux nécessités, à la différence de *Lucrèce Borgia* qui roule essentiellement, comme Wilde l'a fait remarquer, sur un jeu de mots. S'il avait été poète en vers, nul doute qu'il n'eût surpassé son aîné.

Quelqu'un qui ne craindrait pas l'effet fâcheux d'une pareille cascade de phrases toutes faites, pourrait définir l'intrigue de *La Duchesse de Padoue*, comme « un amour fatal ». entre « un fils qui s'ignore » et « une grande dame qui s'ennuie ». En effet Wilde semble s'être complu à fondre ensemble, dans une seule situation complexe et pourtant naturelle, les plus puissants motifs du théâtre de Victor Hugo.

Guido Ferranti, accompagné de son ami Ascanio Cristofano, vient de son village à Padoue, car c'est là que le comte Moranzone a promis de lui révéler le secret de sa

naissance. Le jeune homme apprend que son père, le duc Lorenzo, a été pris dans un guet-apens et décapité par ordre de Giovanni Malatesta, tandis que le traître qui le livra à son ennemi n'est autre que Simone Gesso, duc de Padoue. Avide de vengeance, il jure de suivre les ordres du comte. Celui-ci l'oblige à renvoyer son compagnon, et à entrer au service du tyran. Il gagnera la confiance de son maître, et quand arrivera le moment de frapper, le comte Moranzone lui enverra, comme signal, le poignard de son père. Mais Guido se prend d'amour pour la duchesse Béatrice qui ne se montre pas cruelle. Puis, au moment où les deux amants échangent des déclarations passionnées, le comte fait parvenir à Guido l'arme fatidique. Guido comprend que son devoir doit triompher de ses affections et quitte son amoureuse en lui disant qu'un obstacle insurmontable les sépare, parole qui aura un étrange retentissement dans l'esprit de Béatrice. Cette nuit-là, Guido se présente devant l'escalier qui mène aux appartements du duc. Il y rencontre Moranzone et lui divulgue son intention de renoncer à la vengeance, de déposer tout simplement la dague au blason de Lorenzo sur le sein du vieillard inique, avec un écriteau exposant ses crimes. Moranzone maudit le fils dégénéré et se retire. Au moment où Guido va tirer le rideau qui masque la porte derrière laquelle dort Simone Gesso, la duchesse paraît, avoue qu'elle vient de tuer son mari, et déclare que maintenant « l'obstacle » a disparu. Guido recule épouvanté, et Béatrice, au désespoir d'avoir souillé son âme sans profit pour elle ni pour lui, alerte la garde, et accuse son amant, d'avoir commis le meurtre. Guido tient encore le couteau ensanglanté qu'il avait arraché des mains de la coupable, et se laissa arrêter en silence. Traduit devant les juges, il demande la parole ; la duchesse met tout en œuvre pour la lui faire refuser, craignant une dénonciation. Guido parle — pour s'inculper. Il est condamné à avoir la tête tranchée, mais étant noble, il peut devancer le bourreau en buvant du poison. Béatrice, revenue à ses premiers sentiments, conquise par la grandeur d'âme du jeune homme, s'introduit dans son cachot, veut le faire évader, mais il refuse, et les amants, enfin réconciliés, acceptent dignement la mort. La duchesse s'empoisonne, et Guido se plonge dans le cœur le stylet qu'elle portait à la ceinture.

On le voit, la situation centrale consiste de deux éléments dramatiques empruntés respectivement à *Lucrèce Borgia* et à *Angelo*. D'abord, Wilde a tiré de cette première pièce l'histoire de Guido Ferranti. C'est un autre Gennaro qui, on s'en souvient, vivait heureux tant qu'il n'était qu'un simple aventurier « élevé en Calabre par un pêcheur » dont il se croyait le fils, mais qui, averti mystérieusement de sa haute naissance et de l'assassinat de son père, dit adieu à la sérénité de ses jours innocents, et ne songe plus qu'à faire expier son crime au meurtrier. Il est aimé d'un amour fatal qui ne le lâche pas avant qu'il ne soit mort empoisonné et matricide. Peu importe que cet amour soit maternel, il a tous les effets de la passion impure que Béatrice voue à Guido. Dans la scène finale de *Lucrèce Borgia* et de *La Duchesse de Padoue*, nous voyons deux être humains, ici l'amant innocent et l'amante meurtrière, là le fils innocent et la mère toute rouge de sang, se donner la mort avec des convulsions de haine et d'amour tardif tout pareilles. Il n'est jusqu'aux effets sensibles dont Victor Hugo aimait torturer les nerfs des spectateurs qui ne se reproduisent dans la tragédie de Wilde. Pour ne pas parler des lames brillantes qui miroitent entre les tentures incarnat, avec des coupes d'or tout débordantes de cantarella, on est aveuglé par les éclairs, étourdi par le tonnerre. On entend aussi à la fin, des prêtres chanter la messe des morts pour de jeunes gens encore pleins de vie et de sève, à la porte de la salle de festin de *Lucrèce Borgia*, comme au dehors de la cellule de *La Duchesse de Padoue*.

Puis *Angelo* apporte l'autre moitié de la fabulation. Rodolfo, prince travesti en roturier, aime en secret la femme du podesta Angelo Malipieri. Wilde s'empare de cette donnée riche en possibilités scéniques et la greffe sur la situation primordiale. Non seulement Guido poursuivra-t-il, à l'instar de Gennaro, d'Hernani, un tyran maculé du sang de son père, mais encore un mari cruel et jaloux qui martyrise la femme qu'il adore.

Pour les incidents et les accessoires, tout le théâtre de Victor Hugo a été mis à contribution. Nous en parlerons avec plus de détail sous la rubrique des personnages. Ici nous ne citerons, à titre d'exemple, que la ressemblance étrange entre les tirades de Marie Tudor condamnant son favori à l'échafaud, et celle où la duchesse de Padoue use

de son autorité suprême pour faire décapiter Guido avant qu'il puisse s'innocenter. Il y a chez les deux amantes royales la même sauvagerie née de la passion dédaignée, et Wilde s'est presque certainement souvenu du sombre attirail de l'exécution de Fabiano Fabiani, quand il fait dire à sa duchesse :

> « Il ne parlera pas, mais, le bâillon sur la bouche
> Il montera l'échelle qui mène au billot sanglant ».

Le personnage de Béatrice est construit sur une antithèse de qualités abstraites comme un grand nombre des figurantes de Victor Hugo. Elle représente l'innocence entraînée au crime par l'amour, et dans la naïve symbolique hugolienne, serait figurée par une colombe tachée de sang. Quelle est la raison de cette imitation étroite qui a accumulé, pour la mettre sur pied, tant de traits empruntés qu'elle finit par être en quelque sorte l'héroïne composite des drames de Hugo ? Il faudrait peut-être la chercher dans l'incompréhension de la femme dont Wilde fait quelquefois preuve, au moins à ses débuts, quand il doit en peindre une tout entière abandonnée à ses instincts. Ne pouvant pas opposer une création vivante à sa magistrale étude du duc, il a été forcé de réunir les indications que Victor Hugo avait fournies par-ci par-là sur les ressorts intimes du caractère féminin. La nature ? Il la regardera plus tard, et alors il créera Mrs. Cheveley et Cecily Cardew.

Béatrice s'ennuie autant que Maria de Neubourg ; aussi bonne, aussi charitable que la reine d'Espagne, elle est également incomprise. Elle a l'élan vers l'amour inconnu de Catarina Bragadini, et son épanouissement frénétique sous la brève lumière d'un bonheur qui ne fait que passer. Quand Guido la repousse, elle se venge avec l'inconscience d'une Lucrèce Borgia. Puis, par un soudain retour sur elle-même, elle se réconcilie avec son amant. Elle veut le faire évader de sa prison, juste comme la Tisbe prépare la fuite de Rodolfo ; elle le supplie de partir avec la même humilité passionnée. Finalement, à l'instar de doña Sol, elle boit le poison destiné à celui qu'elle aime, et sa mort, accompagnée de convulsions et de spasmes tout romantiques, remplit trois pages d'un texte assez serré.

Guido Ferranti ne porte pas moins fortement l'empreinte

de Victor Hugo. C'est un « fils qui s'ignore » de la famille des Hernani-Don Juan d'Aragon, Gennaro-Borgia, Rodolfo-Ezzelino da Romana. Ces pauvres jeunes hommes sont ordinairement élevés par de vertueux paysans. Arrivés à l'âge viril, il ne manque jamais quelque bonne âme pour leur dire la vérité sur leur état civil, et puisque le plus fréquemment le devoir leur incombe de venger un père, ils s'y résignent, et tendent à l'encontre d'Hamlet, des épaules robustes au fardeau de leur destinée illustre. Ils sont vifs, à la vue de l'assassin leur stylet sort tout seul du fourreau, mais ils sont également sensibles, et peuvent être détournés de leur vengeance par une femme, ou par des sentiments généreux. Par exemple, Hernani épargne don Carlos, malgré les qualités de celui-ci, pour les mêmes raisons qui motivent l'inaction de Guido, pour ne pas marquer son âme, purifiée par une nouvelle tendresse, de la flétrissure d'une mauvaise action.

Simone Gesso, le duc de Padoue, dépasse néanmoins le cadre des pastiches de Hugo. Certes, il existe plusieurs points de contact très peu douteux ; par exemple, il est jaloux de sa femme, autant et plus qu'Angelo, bien qu'il ne l'aime pas et semble l'avoir épousée pour la même raison, car la duchesse lui reproche de n'avoir pas rempli les conditions du contrat de mariage. De son côté, Catarina Bragadini s'écrie : « Vous m'avez épousée pour mon argent, parce que j'étais riche, parce que ma famille a un droit sur l'eau des citernes de Venise »[6]. Il est un tyran instruit, régnant par la terreur, ainsi qu'Angelo Malipieri, mais à l'encontre du podesta, il est cynique et railleur, faisant son métier de bourreau avec un sourire, et se moquant des haines qu'il suscite. La vie est entre ses mains comme une belle orange ; il la pressure et la suce afin d'en retirer le plus de plaisir possible, et la jettera d'un air insouciant quand il l'aura vidée. Bref, c'est l'homme libéré des préjugés vulgaires, tel qu'on le rencontre partout de nos jours ; seulement le duc de Padoue pouvait donner une pleine expression à ses désirs sans avoir à craindre la justice humaine. Il se rit de la religion, de la vertu, de la bonne foi de ses dupes, de la popularité qui s'achète, et de toutes les idées convenues. C'est un critique par l'action, qui se plaît à faire toucher du

6. Victor Hugo, *Angelo*, édit. Hetzel, p. 103.

doigt la fausseté des lieux communs. Au lieu d'arguer que la chevalerie engendre plus de paroles mielleuses que de faits d'armes, il se contente de demander quel noble de sa suite oserait épouser la cause de la duchesse ; personne ne bouge, et il ricane de sa façon contenue et sardonique. Sans se fâcher lorsque la foule acclame son épouse miséricordieuse, il prend un citoyen à part, et lui demande pourquoi il s'époumonne ainsi ; le brave homme n'en sait rien. Alors Simone lui donne une pièce d'or pour crier « Vive le Duc ». Hésitant, le bourgeois marmotte la phrase, puis il s'échauffe, il s'emballe, il enfle la voix. Une autre pièce d'or porte son enthousiasme au comble, le voilà qui s'égosille à hurler « Vive le Duc »! Presque sans commentaire, le tyran le désigne à son entourage, d'un geste qui semble dire : vous voyez là la sagesse du plus grand nombre, et le secret de régner.

Son esprit paradoxal crible de traits le riche cardinal d'un Dieu pauvre, les courtisans qui sont à vendre, mais, ajoute-t-il, avec le souci de leur rendre justice entière, pour un prix assez élevé, et le peuple inconstant qu'un homme habile mène toujours à sa guise. On ne saurait trop insister sur ce point, car Hugo n'arriva jamais à créer un personnage vraiment spirituel, et dans la mesure que Wilde réussit à le faire, on peut avancer qu'il échappe à l'imitation servile. Les mots pleins de justesse et d'amertume du duc font prévoir les boutades de Lord Henry.

La belle plénitude de sa force d'âme qui fait de lui le plus cruel et le plus perfide des despotes, ayant pu le conduire à la sainteté, s'il l'avait désirée, nous extorque le respect que nous ne saurions refuser à une chose entière dans ce monde où tout semble mélangé. Il est sûr de lui jusqu'à en être terrible ; telle de ses répliques, simple en apparence, nous impressionne bien plus que les extravagances romantiques.

Ascanio Cristofano est également calqué sur un personnage typique, on pourrait presque dire « un emploi », du théâtre de Victor Hugo. Il reproduit Ascanio Petrucci et Anafesto Galeofa, mais en même temps il va rejoindre la tradition de la scène classique. C'est un confident, un de ces meubles commodes dont l'utilité consiste à recevoir des tirades, de la même façon qu'un secrétaire sert à contenir une correspondance. En Angleterre il n'y a jamais eu

quelque chose de directement analogue, puisque la disposition des salles de spectacle d'abord, et ensuite les us et coutumes des acteurs ont favorisé l'éclosion d'une espèce de monologue, où le comédien, seul en scène, ne parle que pour l'assistance, tout en conservant de son mieux la fiction qu'il croit n'être entendu de personne.

On entreprit un jour de classer les rôles possibles, et de les résumer chacun dans une phrase. Nous ne savons si le « Vieillard honorable qui pousse à la vengeance » manque à la liste, mais c'est peu probable, car on l'a vu surgir de derrière un portrait d'ancêtre dans tous les drames sanglants de la littérature européenne, de Sénèque à Victor-Hugo. Il est noble et fier, mais un peu machiavélique. Si on le contrarie, il est capable de rôder dans les passages secrets et de sonner du cor aux moments les moins opportuns. Le compte Moranzone est le digne représentant de sa lignée illustre ; il est parfaitement désintéressé, mais l'inconscience avec laquelle il détruit le bonheur de Béatrice nous le rend nettement antipathique. En somme, il est plutôt don Salluste que don Diègue.

La *Tragédie Florentine* n'est qu'un fragment, mais qui, dans sa concision forcée, possède une vigueur que Wilde ne réussit que rarement à égaler dans le reste de son œuvre, rendu mièvre très souvent par l'abus du travail stylistique et des broderies décoratives. M. T. Sturge Moore y a ajouté une scène d'introduction, discutable comme poésie, et qui n'arrive même pas à expliquer une situation dont les éléments essentiels sont immédiatement visibles au spectateur. En effet, si on donne la pièce comme Wilde l'a laissée, le lever du rideau découvre une chambre dans le style italien du seizième siècle, meublée assez modestement, qui ne peut appartenir qu'à un ménage de condition moyenne, et où une femme de quelque vingt-cinq ans, évidemment la maîtresse de céans, est courtisée de près par un jeune seigneur. La porte tourne sur ses gonds en criant, les amants se séparent, et un homme d'un certain âge se présente, qui nous éclaircit sur la relation qui l'unit aux autres personnages en disant : « Ma bonne épouse, tu viens lentement, ne serait-il pas mieux de courir au devant de ton maître ? ». Que veut-on de plus ? Une assistance française aurait vite fait de reconnaître dans Simone un mari trompé, ou qui va

l'être, car la tradition séculaire du pays veut que de l'autre côté de la rampe, pour ne pas dire plus, les Arnolphe souffrent toujours de leur imprudence. M. T. Sturge Moore n'a pas compris que Wilde visait un public lettré qui connaissait aussi bien que lui-même les immuables conventions dramatiques du monde latin, auxquelles il se soumettait en écrivant une tragédie qui n'a d'anglais que la langue. Quand, sitôt après les trois coups, on voit déboucher des coulisses deux hommes qui se promènent en devisant, on ne tarde pas à se dire : voilà le héros et son confident, qui vont nous apprendre tout à l'heure de quoi il s'agit ; et cela indistinctement, que la pièce soit *Andromaque* ou *La Duchesse de Padoue*. De même, par une sorte d'algèbre dans laquelle Francisque Sarcey excellait, on pourrait déduire toute l'intrigue du fait qu'un bourgeois surprend un gentilhomme aux pieds de sa femme. On se tromperait, certes, mais le revirement inattendu par lequel Wilde satisfait son goût du paradoxe n'est, après tout, que l'inversion d'une formule connue.

La fable est essentiellement ceci : une femme, belle, intelligente, et sensible, méconnaît le mérite de son époux qui a l'air d'un commerçant avare, absorbé par ses calculs. Pendant l'absence de celui-ci, elle fait bon accueil à un galant. Le mari survient, se montre souple et poli, bien que la haine révoltée qui le tord comme par rafales lui arrache de temps en temps quelques phrases amères à double sens, et parfois des cris d'une poésie grandiose, qu'il s'efforce de couvrir par le babil d'un vendeur qui étale et vante sa marchandise. Au moment où l'héritier du prince florentin va quitter sa bicoque, après avoir bu son vin et pris rendez-vous avec sa femme pour le lendemain, il l'invite à dégainer, par simple jeu. Guido Bardi se prête à sa fantaisie, mais une fois les lames engagées, la fiction se déchire brutalement, et la phrase d'armes amicale s'achève en combat à outrance. Toutes les passions sont déchaînées ; Bianca souhaite ouvertement la mort de son mari qu'elle croit aussi poltron que sordide ; le chevalier, grisé par l'ardeur de la danse mortelle, n'entendant que la sonnerie argentine des coquilles qui s'entrechoquent, pousse toujours sa pointe droit au cœur de son adversaire. Mais celui-ci se redresse, grandit à vue d'œil, et tandis que les épées tournent et flamboient, il réduit les coupables au silence par

les courtes phrases empreintes d'une indicible ironie, qu'il leur jette dans un halètement sardonique. Enfin, il désarme le beau jeune homme qui se flattait déjà de le supplanter, écarte son poignard, l'étreint, le terrasse, et parmi la mélopée horrible de ses prières, des craquements de la lutte, et des grognements d'un homme qui se venge de sa vie tout entière, l'étrangle avec une lenteur pleine de délices.

Jusqu'à ce moment, l'intrigue n'est qu'une variante de ce puissant motif qui, sous mille formes différentes, a inspiré tant de belles œuvres, des Fabliaux au théâtre de Bernstein et de Becque : le conflit de la loi sociale et de la loi naturelle dans l'institution du mariage. En Angleterre, on n'a fait des pièces uniquement sur les ménages mal assortis qu'aux époques où l'influence française dominait comme à la Restauration et pendant le XVIII^e siècle. La raison en est que ce sujet ne correspond à aucune réalité quotidienne, et reste, en tant que l'étude d'un cas d'exception, un exercice purement littéraire. Pour la majorité des Anglais, le choix d'une compagne a toujours pu se porter librement sur toute femme d'un âge et d'une fortune en rapport avec ceux du prétendant, et réciproquement. La dot n'existant qu'à l'état rudimentaire de quelques cadeaux d'usage, les unions dépareillées, où une personne déjà sur le retour croit acheter la jeunesse qui lui manque, ont été extrêmement rares, et d'ailleurs justiciables du bon sens populaire des voisins qui ne manquaient pas d'aller troubler une noce semblable, par la musique discordante des pincettes et des os heurtés en cadence. En France, au contraire, l'état des mœurs depuis plusieurs siècles fait qu'un tel thème dramatique est ordinairement d'actualité, tant et si bien qu'il s'est trouvé des critiques étrangers pour demander si, au fond, il y en avait d'autre.

Si Wilde avait terminé là sa pièce, on aurait pu la classer entre les innombrables preuves de la diffusion du théâtre romantique en Europe. Mais l'étrange scène finale, consistant de trois répliques seulement :

— « Simone : « Maintenant à l'autre ».

(Guido meurt. Simone se redresse et regarde Bianca. Elle vient vers lui comme quelqu'un ébloui d'étonnement et les bras tendus).

— Bianca : Pourquoi
Ne m'avez-vous pas dit que vous étiez si fort ?
— Simone : Pourquoi
Ne m'avez-vous pas dit que vous étiez si belle ?
(Il l'embrasse sur la bouche)
(Rideau) »[7]

dégage une émotion mystique qui nous fait pressentir, autant que n'importe quel chef-d'œuvre symboliste, l'immanence des puissances occultes de la Force et de la Beauté, tandis que, dans le domaine de ce qui n'est qu'humain, le changement survenu dans les relations de l'homme et de la femme naguère encore dressés l'un contre l'autre comme des ennemis mortels, suppose chez l'auteur qui a créé cela des influences postérieures dans leur complexité paradoxale au romantisme. En effet, pour ne parler que du cas social, et faisant abstraction de ce qui charme dans une histoire d'un autre temps, on reconnaît dans cette dernière et surprenante péripétie une combinaison de deux situations fondamentales du théâtre français dans le XIX^e^ siècle : celle d'un mari et d'une femme qui sont restés des étrangers l'un pour l'autre après plusieurs années de vie commune, et qui apprennent à se connaître dans une catastrophe, et celle d'un mari qui reconquiert sa femme, ou d'une femme qui reconquiert son mari, en montrant sa valeur réelle.

Toutefois, il est à noter que ces motifs d'habitude assez paisibles revêtent, en passant par l'esprit de l'auteur de *Salomé*, un caractère d'âpre sauvagerie. Simone s'affirme comme mâle, en tuant le rival, et Bianca comme femelle, en excitant par sa beauté le désir du vainqueur. Le couple qu'ils forment au tomber du rideau ne peut pas manquer de donner au spectateur un frisson où l'horreur se mêle à une joie toute primitive en des proportions habilement calculées d'avance par l'artiste. Ici Wilde s'est montré digne émule de Sardou. Comme celui-ci, il excelle à émouvoir et à angoisser le spectateur, à l'intéresser d'abord au sort d'un personnage de conception moderne, sans les ridicules d'un Hernani ou d'un Ruy Blas, pour serrer son héros ensuite, et vous avec lui, dans l'étau impitoyable

7. *Une tragédie florentine etc...*, Georges-Bazile, p. 74.

d'un récit aussi sanglant, aussi plein de tortures et de cris que n'importe quelle création de Victor Hugo ou d'Alexandre Dumas.

c) Les comédies de moeurs

Contrairement à ce qu'on a imaginé, Wilde ne rédigea pas sa première comédie pour se dédommager de l'échec que la censure britannique lui avait infligé en interdisant la représentation de *Salomé*[8]. Non, bien que cela puisse paraître étrange, les deux aspects de sa nature, l'esprit vif et charmant, et la fantaisie somptueuse mais pervertie trouvèrent chacun leur pleine expression à cette époque, et le hasard seul de l'approbation populaire l'orienta vers le genre qui devait lui valoir plus de triomphes que de vraie satisfaction artistique. Une période d'épanouissement se place vers la fin de l'année 1891 ; ce fut alors que Wilde fit « un exode par les salons parisiens »[9], qui fut non seulement brillant, mais encore décisif pour la formation de son talent de dramaturge. Le 6 décembre, Jacques Daurelle termina son article de *L'Écho de Paris*, où il rendait compte d'une conversation qu'il avait eue avec l'écrivain anglais par les phrases suivantes : « Un de ses amis a eu l'heureuse imprudence de me confier que Oscar Wilde avait écrit pendant son séjour à Paris, une piécette en français : *Salomé* Il publiera en outre dans quelques mois un volume de contes fantastiques *L'Auberge des Songes*, et prochainement on jouera de lui, à Londres, *un drame en quatre actes sur la vie moderne*». A cette date il ne pouvait être question que de *Lady Windermere's Fan*, et il ne nous semble pas trop hasardé de conclure que la pièce fut conçue et en partie ébauchée à Paris. Ainsi, son grand tableau de la société anglaise contemporaine, premier panneau d'un triptyque, est redevable de la finesse et de l'aisance de son exécution aux mêmes influences françaises qui, dans un autre ordre d'idées, avaient rendu possible la mise en scène des grandioses visions qui l'obsédaient. Cette visite revêt un carac-

8. L'entrevue qu'il accorda à Jacpùès Daurelle 6 décembre 1891, *Echo de Paris*, montre que Wilde menait de front ces projets si divers.
9. Chronique de Henry Bauer, *Echo de Paris*, 2 juillet 1892.

tère tout particulièrement significatif si l'on songe que c'était au seuil des années remplies de chefs-d'œuvre, chargées de gloire et d'infamie, qu'il vint reprendre contact avec la vie et la pensée parisiennes. Il y trouvait à la fois un aliment intellectuel, et une source d'excitations malsaines, triste rançon de son génie fiévreux. « Moi, dit-il, je vais en tous les endroits où je pourrais éprouver une émotion Je fréquente aussi bien le Château-Rouge que le Café Anglais. Quoi de plus charmant que ces visites, à des peintres, à des artistes, à des poètes, avec lesquels on cause au gré de sa pensée » [10].

Wilde, moins que jamais l'esthète dédaigneux de ses débuts, escomptait ses succès. Pour les obtenir, il avait longuement pratiqué la comédie française moderne, dont l'armature est due à Scribe, et qui fut transformée successivement, par Augier, dans un véhicule pour l'étude des mœurs et des caractères, par Dumas fils, dans une tribune pour la discussion de thèses sociales et légales, et par Sardou, dans une machine à faire rire et à faire pleurer. A l'auteur de *La Femme de Claude*, il ne demanda que des enseignements techniques, des procédés, des jeux de scène et des jeux de mots qui avaient été applaudis et qui le seraient vraisemblablement encore. Il était loin de partager les idées de son prédécesseur, n'ayant aucun respect pour le « Théâtre utile », et à l'affirmation de Dumas fils : « Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'idéal, l'utile en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte », il aurait répondu, avec sa belle impertinence, qu'en effet c'est être diablement rachitique et malsain que d'être né mort [11].

Quand, en 1896, M. Daumerie [12] convoqua les courriéristes parisiens au Nouveau Théâtre pour entendre *La Passante*, version française de *Lady Windermere's Fan*, l'assistance eut vite fait de reconnaître le caractère imitatif de la fabulation. Les mérites du dialogue, et la justesse des traits satiriques lui échappèrent, soit que la traduction les eût affaiblis, soit que des journalistes ne fussent pas à même de décider si Wilde avait bien ou mal décrit des

10. Article de Jacques Daurelle déjà cité.
11. Dumas fils, *Théâtre complet*, Calmann-Lévy, 1881-1892, Préface du *Fils naturel*, p. 27.
12. Cf. *La Revue Blanche*, t. X, 1896, 1er semestre, p. 477.

milieux où ils n'eurent jamais l'entrée. Après tout, il n'y a rien d'étonnant que la pièce, réduite pour ainsi dire à son expression algébrique, n'ait pas eu l'honneur de plaire à ces messieurs. Car l'intrigue n'est qu'un répertoire de « trucs » et de « ficelles ». Qu'on en juge.

Lord Windermere se fait rançonner par une aventurière, Mrs. Erlynne, mais c'est pour cacher à sa jeune femme le terrible secret que cette déclassée n'est autre que sa mère à elle. Lady Windermere a voué un culte à la sainte femme à laquelle (lui a-t-on enseigné) elle doit le jour ; elle la croit morte, et sa déception serait lourde de conséquences si elle venait à tout découvrir. Sur ces entrefaites, Margaret apprend que son mari a versé de fortes sommes à Mrs. Erlynne, et quand Lord Windermere essaie d'obtenir qu'elle reçoive cette personne qui avait vécu jusque-là en marge de la bonne société, elle refuse net. Néanmoins, son mari passe outre, et la contrariété qu'elle en éprouve, jointe à sa jalousie, lui inspire la décision de se jeter dans les bras de Lord Darlington qui lui fait une cour discrète depuis longtemps. Seule dans l'appartement de son amoureux, elle l'attend. Mais Mrs. Erlynne, avertie par la lettre d'adieu que sa fille a adressée à son mari, lettre conçue dans les mêmes termes que celle que la demi-mondaine écrivit, il y avait vingt ans, le jour où elle quitta le père de Margaret, accourt pour sauver son enfant. Elle lui persuade de retourner chez elle, de reprendre la vie commune ; Lady Windermere s'apprête à partir, quand Lord Darlington survient, accompagné de Lord Windermere, Lord Augustus Lorton et de quelques amis. Lady Windermere, suivant l'exemple de Mrs. Erlynne n'a que le temps de se cacher derrière un rideau. Son mari avise l'éventail qu'elle a oublié dans sa fuite, et veut fouiller la demeure de son ami. Mrs. Erlynne se montre, essuie le dédain des gentils hommes goguenards, réclame l'éventail, et donne ainsi l'occasion à sa fille de s'évader sans être aperçue. Le lendemain, l'aventurière vient trouver son gendre et lui annonce qu'elle va quitter l'Angleterre. Après avoir sacrifié sa réputation, elle abandonne définitivement tout espoir d'une réhabilitation mondaine, et cela parce que les sentiments maternels se sont réveillés en elle. Les Windermere se réconcilient, lui ignorant qu'il a failli perdre celle qu'il aime, elle ignorant qu'elle doit son bonheur, non à une

étrangère, mais à sa propre mère. Toutefois la vertu a sa récompense. Mrs. Erlynne convole en justes noces (plus heureuse que Suzanne d'Ange dans *Le Demi-Monde*) avec Lord Augustus qui trouve ses explications d'autant plus excellentes qu'elles ne manquent jamais d'une certaine variété.

L'occasion matérielle d'un si grand nombre de péripéties, l'éventail, est manifestement importé d'Italie, où ce petit instrument a sans doute servi à rafraîchir les joues brûlantes de la marquise que *La Tosca* soupçonne, un moment, d'être sa rivale. Ce serait inutile de rapprocher l'usage que Wilde en fait avec l'emploi que Dumas fils assigne à une bague égarée dans *Diane de Lys*, car le théâtre français a de tout temps aimé et employé les quiproquos qui dépendent de la perte d'un objet propre à déceler, ou à donner le change sur l'identité de son possesseur. Joyaux, portraits, cachemires, alliances, gants, robes, les héroïnes des dramaturges romantiques et réalistes les sèment partout sur leur chemin. Par contre, les Anglaises semblent mieux garder le sens de la propriété même dans leurs transports les plus véhéments ; il faut un voleur bien déterminé pour arracher à Desdémone son mouchoir, à Imogen son bracelet.

Wilde s'émancipera plus tard ; mais jusqu'à ce qu'il écrive *Un Mari Idéal*, son servage est complet. Docilement il fait le tour des thèmes que Dumas fils a consacrés ; l'éducation des jeunes filles, le mariage, ses tares et sa vénalité, l'adultère, les enfants naturels et la recherche de la paternité, les préventions stupides d'une caste, les devoirs de l'épouse, l'inégalité de l'homme et de sa compagne devant la loi, bref, toute la situation de la femme dans la société de la seconde moitié du XIX^e^ siècle. Celles que la société a rejetées trouvent également en lui un défenseur éloquent sinon convaincu ; pour être dans le mouvement, quoique, au fond, la question lui indiffère passablement, il louera la courtisane à qui la maternité et le sacrifice ont fait une auréole. C'est que, comme Augier a si bien dit dans *Le Mariage d'Olympe*, « La turlutaine de notre temps c'est la réhabilitation de la femme perdue... »[13].

Toutes ces belles déclamations sur les deux morales que

13. Émile Augier, *Théâtre complet*, Paris, 1889, Calmann-Lévy, t. III, p. 435.

Wilde met dans la bouche de Hester Worsley et de Mrs Arbuthnot, ne coulent donc pas de source ; c'est « The corrupt French Drama », aussi qui lui a fourni le modèle de ces Madeleines repenties qui durent flatter agréablement le sentimentalisme de l'Anglais moyen.

La Femme sans Importance n'a qu'une faute à se reprocher, et encore est-elle bien excusable. Séduite, délaissée par son amant, elle ne veut pas accepter la compensation pécuniaire que lui offre la famille de l'infidèle. Elle se souvient de la délicatesse dont Clara Vignot avait fait preuve en semblable occurence, où l'auteur se charge, pour elle, de cet effort de mémoire, et elle croit pouvoir suffire à l'éducation de son fils, qui serait ainsi plus à elle, ne dépendant que d'elle seule. Entouré des soins et des prévenances d'une mère aimante, le fils non reconnu de Lord Illingworth atteint à sa majorité. Par hasard son père arrive à pénétrer le secret de sa naissance, il veut du bien à ce garçon intelligent et sympathique, qu'il devine digne de sa race ; il offre de le garder auprès de lui. Mais Mrs. Arbuthnot s'oppose aux projets de celui à qui elle n'a jamais pardonné. Le jeune homme est désolé ; un moment il avait entrevu la possibilité d'épouser Hester Worsley, jeune Américaine fortunée. La nouvelle situation lui aurait permis de demander sa main, car la disparité aurait été moins grande entre le secrétaire confidentiel d'un grand seigneur et l'héritière d'un commerçant si richissime fût-elle, qu'entre celle-ci et un pauvre commis de banque. Mais il se résigne filialement.

Il n'y a rien dans tout ceci qui n'est pas contenu presque textuellement dans *Le fils naturel*. Une fois arrivé à ce tournant de l'intrigue, Wilde a quelque peu hésité entre deux dénouements possibles. Finalement, il a choisi celui qui se conforme le plus étroitement à la pratique théâtrale de Dumas fils et d'Augier, et à la moralité du *Fils naturel* : « Il ne faut pas que la faute d'un individu empêche toute une génération d'être heureuse » [14]. Gérald épousera Hester, dont la dot lui permettra cette vie aux horizons plus larges après laquelle il soupirait ; Mrs Arbuthnot partagera le bonheur de son fils et de sa bru ; le gentilhomme perfide sera repoussé, mais avec infiniment plus d'esprit, il s'accomodera mieux de sa défaite que Sternay.

14. *Le fils naturel*, édit., citée, p. 94.

La situation des deux *Fils naturels* est exactement la même. Lord Illingworth et son prédécesseur français, pères débauchés mais pas entièrement antipathiques, offrent tardivement de légitimer ou de reconnaître leurs fils qui n'ont plus besoin d'eux. Les femmes envers lesquelles ils sont tellement coupables, de concert avec leurs enfants, ne veulent pas d'un repentir tardif. Dans la pièce de Dumas fils, le jeune homme conquiert par ses talents une position qui le met à même de se passer de l'aide de l'auteur anonyme de ses jours ; dans celle de Wilde, c'est un riche mariage qui libère Gérald Arbuthnot. Chose assez curieuse, les deux dramaturges ont prêté à leurs personnages la façon de sortir d'embarras dont ils s'étaient déjà servis dans la vie ; mais dans le cas de Wilde, attentif seulement à se ménager des occasions de lâcher des épigrammes, il y faut voir seulement une application de la morale monétisée de Scribe ; la tradition suivant laquelle le vertueux polytechnicien recevait toujours, avec son aimée, une corbeille de noces bien garnie, a dû revenir à l'esprit de Wilde, quand il cherchait sa conclusion.

Pour des raisons sur lesquelles il ne convient pas d'insister, le sexe faible ne fut jamais pour Wilde, sauf peut-être dans *Salomé*, une matière à inspirations artistiques. Cependant trois de ses comédies s'occupent presque uniquement des rapports de la femme avec les différentes institutions sociales qui peuvent la gêner ou la défendre, et de ces mêmes pièces on peut extraire, en tenant compte des louanges et des blâmes que l'auteur distribue, une conception assez nette de la « Femme Idéale ». A quoi peut-on raisonnablement attribuer ces préoccupations pour le moins surprenantes et cette science soudainement acquise, sinon à l'influence de Dumas fils ? Celui-ci avait mis beaucoup de temps et une quantité infinie de réflexion pour s'apercevoir de la vérité que Molière jadis énonça : que le trop de vertu peut être aussi nuisible que n'importe quel vice, et qu'une jeune fille simple, instruite sans pédanterie, vertueuse mais non pas prude, a le plus de chances de trouver le bonheur dans une union assortie. Pour que la sympathie du spectateur n'eût aucune excuse pour s'égarer, il encadra cette réplique d'Henriette de deux épouvantails, la Courtisane et la Ménagère. Cette dernière incarnait tous les défauts que peut avoir une compagne loyale, la

modestie ou l'érudition intempestives, la sincérité mal à propos, enfin, l'excès de telle ou telle qualité ordinairement désirable. Wilde fait sienne cette théorie un peu simpliste, et par la bouche de Hester, il loue la candeur et le naturel avec tant d'énergie que ceux qui connaissaient l'homme ont dû se demander à quel point il ne se moquait pas du monde.

A cet idéal raisonnable qui n'en est pas un à proprement parler, correspond, chez les deux auteurs, une morale terre à terre. C'est bien rarement que la justice abstraite triomphe, comme dans *Les idées de Madame Aubray*, aux dépens du sens commun. D'ordinaire, Dumas fils, et Wilde après lui, trouvent moyen de concilier le monde et ceux qui ont voulu un moment se révolter contre ses arrêts. La vertu paraît dans leurs comédies aimable et fleurie, demandant peu d'efforts. Le dénouement des *Idées de Madame Aubray* est tout à fait exceptionnel; le porte-parole du dramaturge ne s'écrie-t-il pas : « c'est raide ! » devant l'accomplissement du sacrifice de Madame Aubray? On sent que Wilde a été tenté de laisser peser les conséquences du refus de Mrs. Arbuthnot sur son fils, mais il a sans doute réfléchi que la pièce sévère et logique de Dumas fils était pour son créateur même, bonne à faire une fois et qu'elle ne pouvait être recommencée.

La troisième comédie de Wilde conserve ces tendances apaisantes, pour ne pas dire édulcorantes. *Un Mari Idéal* est un ouvrage très édifiant, destiné à adoucir l'intolérance des honnêtes gens. Après avoir prouvé dans *Lady Windermere's Fan* qu'une grande dame agirait imprudemment en refusant à une demi-mondaine cette pitié dont elle peut avoir, elle-même, besoin un jour, et dans *A Woman of No Importance* que la femme tombée, sœur des anges, ne peut être insultée impunément par un libertin si haut placé soit-il, Wilde s'applique à nous inculquer une certaine compassion pour les politiciens qui ont accepté des chèques un peu trop à la légère, et qui en pâtissent. Sir Robert Chiltern, Sous-Secrétaire d'État à l'âge de quarante ans, n'ayant plus à désirer que le portefeuille de ministre, qui lui sera offert, et la clef du n° 10, Downing Street, qu'on lui promettra, marié à la seule femme qu'il ait jamais aimée, semble être au comble de ses vœux. Sa réputation d'incorruptible, cependant, lui a valu des ennemis. Car, comme dit Barantin, dans *Les idées de Madame Aubray*: «La société a

ses mœurs, ses traditions, ses habitudes que le temps a constituées en lois. Elle a une morale moyenne dont elle ne veut pas qu'on la sorte et qui suffit à ses besoins. Elle n'aime donc pas ces vertus singulières qui lui sont un reproche indirect, et elle s'en venge comme elle peut, par la calomnie même, si elle n'a pas autre chose sous la main »[15]. Mais Sir Robert Chiltern, austère et intègre, n'offre pas de prise à ses envieux. Néanmoins, son passé n'est pas aussi limpide qu'on croit ; à l'origine de cette carrière il y a une compromission grave. Vingt ans auparavant, il avait vendu à un financier véreux l'information que l'Angleterre avait décidé d'acquérir la majeure partie des actions du Suez. Une aventurière, Mrs. Cheveley, possède la lettre infiniment dénonciatrice qu'il écrivit alors, et veut s'en servir pour l'obliger de donner son appui à un autre projet de canal, dans le Venezuela cette fois, pas bien loin, il est permis de croire, du Panama (Wilde, toujours au courant de l'actualité parisienne, suivait avec intérêt le progrès de cette cause célèbre). L'infortuné se débat dans les affres du remords, découragé, indécis, prêt à céder. Son épouse, il le voit, cessera de l'aimer du moment où elle ne pourra plus l'estimer ; elle est dure et intraitable, cuirassée dans la certitude d'être et de rester honnête femme. Venant à savoir les manœuvres de Mrs. Cheveley et croyant son mari innocent, elle le pousse à refuser les offres de l'intrigante, et à prononcer un discours condamnant l'entreprise du Venezuela. Sir Robert, la mort dans l'âme, obéit à sa bien-aimée. Mais en croyant se perdre, il se sauve, car Lord Goring, l'ami du ménage, parvient, en temps utile, à mettre la main sur la pièce incriminante, et la détruit. Désormais l'homme d'État, qui a eu bien chaud, sera plus doux, plus humble, tout en gardant cette haute probité civique à laquelle il n'a manqué qu'une fois.

Reste Lady Chiltern. A elle aussi le dramaturge réserve une petite leçon. Voulant conjurer le péril qui plane sur son mari, elle a écrit à Lord Goring, avec des intentions parfaitement innocentes, lui annonçant qu'elle viendra chez lui, qu'elle se fie à lui, qu'elle a besoin de ses conseils : « I want you. I trust you. I am coming to you ». Bien entendu, ni l'un ni l'autre ne songe à mal ; mais Mrs. Che-

15. Édition citée, p. 261-2.

veley, dans l'instant même où Lord Goring lui arrache la preuve de la culpabilité du parlementaire, trouve le moyen de voler le billet de Lady Chiltern, et l'envoie à Sir Robert, espérant ainsi semer la discorde entre ce couple jadis si uni. Admirons l'habileté de l'auteur ! Sir Robert à qui la lettre est effectivement remise, croit qu'elle lui est adressée, oublie le chagrin que la sévérité de son épouse lui avait causé, et court se réconcilier avec elle. Tout finit bien, car Lady Chiltern, profondément ébranlée par le péril qu'elle vient d'encourir, reconnaît la fausseté de ses idées guindées et impraticables, et n'exige plus de Sir Robert qu il démissionne pour expier sa faute. Il aura une place dans le cabinet et on laissera entendre qu'il sera un jour Premier Ministre.

N'est-ce pas déconcertant d'entendre prononcer, par Wilde, ce poète affamé d'absolu, une pareille série de plaidoiries en faveur d'une éthique relative et d'un idéal aux ailes rognées ? Son vrai rôle est-il de réclamer de la pitié pour nos frères humains, du respect pour la fille-mère ? Non, certes. De telles préoccupations ne peuvent lui venir que de l'étude du théâtre de Dumas fils. Mais alors qu'y avait-il sous ce masque perpétuellement vertueux et attendri ?

A mesure que les comédies se succédaient la question commençait à se poser avec de plus en plus d'insistance : Wilde était-il de bonne foi ? Le 14 février 1895, il donna sa réponse, *L'Importance d'être Sérieux* qui ne laissa plus de doute sur l'insincérité foncière des pièces précédentes. Ce fut un déballage de cynisme joyeux et frais, pas misanthrope pour un sou, presque juvénile enfin à force d'être sans amertume. Ce fut Ariel lâché dans un salon de Deuxième Empire. Wilde se vengea de la contrainte qu'il avait dû s'imposer pendant si longtemps, en refaisant à l'envers ses cours de sociologie larmoyante ; tous les motifs chers à Dumas fils défilèrent sous une grêle de moqueries aériennes. Qu'on ne se laisse pas méduser par le jeu de mots qui forme le titre ; la vraie base de l'intrigue est à chercher autre part. Il s'agit bel et bien des mésaventures d'un fils naturel empêché de se marier par sa situation ambiguë, seulement c'est un fils naturel pour rire, qui se trouve être le propre frère d'Algernon Moncrieff ; il fut abandonné — par sa bonne, romancière incorrigible, qui croyait se débarrasser d'un manuscrit volumineux, dans la gare de Victoria — et recueilli par un voyageur charitable qui lui

donna le nom de Worthing parce qu'il détenait un billet à cette destination. Rien ne manque à sa situation de *Fils naturel*, ni la charmante jeune personne pour laquelle il soupire, ni la douairière qui la lui refuse, ni les dissertations sur l'inégalité de l'homme et de la femme — mais tout cela est pris à la blague ; comme dans *La Belle Hélène* tout conspire pour porter accroc à la fatalité antique. ici ce sont les convenances que chacun ridiculise à sa manière.

Les jeunes filles bien élevées, les mères qui ne songent qu'à dénicher un gendre cossu, les femmes mariées trop légères ou trop jalouses, les bas bleus, les plaisantins, les ennuyeux, les gens graves, toute la kyrielle des personnages satirisés par Dumas fils, paraissent un moment sur le pilori. Wilde les renvoie d'un indulgent coup de marotte. A quoi bon s'indigner, prendre les choses de si haut ? Quelle est l'importance d'être sérieux ? Aucune !

Le Parlement, l'Église, les hommes d'affaires — quelle est leur importance ? Tandis qu'on reste sous le charme de ce dialogue aussi fragile, évanescent et coloré qu'une bulle de savon, on ne sait que répéter avec l'auteur : aucune !

L'espace nous manque pour cataloguer les péripéties, les machines, et les changements à vue que Wilde a empruntés en même temps que ces sujets principaux, mais il suffira probablement d'analyser à titre d'exemples, deux situations typiques.

Tout à l'heure, nous avons signalé notre émerveillement devant la prestesse avec laquelle le danger qui menace le bonheur conjugal de Lady Chiltern est escamoté, mais sans nommer celui qui a monté ce chef-d'œuvre d'horlogerie scénique. En effet, ce n'est pas Wilde, mais Dumas fils. Dans *L'ami des femmes* Jane de Simerose écrit à son soupirant, M. de Montègre : « Venez demain, je ne demande qu'à vous croire ». Le bouillant amoureux, éconduit, se venge en faisant parvenir la missive en question à M. de Simerose qui vit séparé de sa femme. Évidemment, la phrase pouvait s'appliquer à n'importe qui. M. de Simerose trouve qu'elle ne convient pleinement qu'à un mari qu'on a renvoyé trop hâtivement et qu'on serait bien aise de revoir. Il se précipite auprès de son épouse, et une réconciliation parfaite s'ensuit.

D'autre part, on se souvient que Lord Windermere avait

invité Mrs. Erlynne au bal que donnait sa femme, malgré la répugnance de celle-ci à recevoir une aventurière, perdue de réputation, et qui passait pour la maîtresse du jeune gentilhomme. La scène qui met face à face les deux rivales n'est pas médiocrement dramatique ; il serait donc à souhaiter, pour la gloire des lettres anglaises, qu'elle fût, avec celles qui la préparent et celles qui en dépendent, uniquement de la main de Wilde. Il n'en est rien, car le paresseux Oscar n'a fait que transporter du Faubourg jusqu'à Mayfair, et cela à la barbe des douaniers, la situation de Catherine de Septmonts, chez qui son mari, le duc de Septmonts, introduit une nommée Mrs. Clarkson. Cette dernière jouit d'une notoriété fâcheuse, cela lui fait plaisir, car autrement elle n'aurait eu qu'une parole à dire pour dissiper les malentendus. Au fond, elle est bonne fille, et a les meilleures intentions du monde. Néanmoins, quand elle paraît dans le salon bondé de monde et éclatant de lumière, au bras du jeune duc, le scandale est énorme, et toutes les grandes dames qui assistent à ce spectacle pour le moins inattendu, s'étonnent que Septmonts ait eu l'imprudence de vouloir imposer Mrs. Clarkson à sa femme au beau milieu d'un grand bal de bienfaisance. Catherine a peine à contenir son émotion. Mais Mrs. Clarkson ne se laisse pas démonter par la froideur de la duchesse, feint de ne pas apercevoir les regards méprisants dont les mondaines présentes la criblent, et ne salue que les hommes. Qu'on compare sa conduite avec celle de Mrs. Erlynne, on verra que, hormis les différences de détails qui proviennent de l'écart entre les mœurs françaises et anglaises, les deux rôles ne font qu'un. Après nous être présentées comme des cocottes qui ne demandent qu'à troubler la paix d'un ménage, leur vrai caractère perce peu à peu ; l'une se sacrifie pour sa fille, l'autre fait le bonheur d'une femme qui l'a cruellement insultée, si bien qu'elles deviennent les personnages les plus sympathiques de la pièce. Également, la brusque réaction qui pousse Lady Windermere vers l'adultère, et le réveil de la conscience qui la sauve reproduisent, avec minutie, les étapes par lesquelles passe Catherine de Septmonts à la suite de cette scène capitale.

Voilà à peu près toute la dette de Wilde ; des histoires d'autrui qu'il nous contait avec sa voix qu'il avait plus

harmonieuse qu'aucune sirène. Quant à ceux par qui il faisait jouer ces légendes morales de Grosvenor Square, on n'a pas de reproche à lui adresser sur le compte de l'originalité. Ce sont des Anglais de 1890, dont il nous présente le portrait en pied, minutieusement fouillé, ou bien la silhouette enlevée d'un seul coup de crayon, mais combien ressemblante ! Tandis que ses rivaux s'obstinaient à faire accepter du public un genre hybride, où sous des noms britanniques se reconnaissaient des Français, vivant dans un état de mœurs français, se conformant à des usages français, et se chamaillant pour des intérêts ou des motifs qui n'existaient que de l'autre côté de la Manche, Wilde rompt avec cette tradition de copistes. Il prend ses modèles où il les trouve, les jeunes aristocrates dans Pall Mall, aux fumoirs des clubs, les débutantes et leurs mamans aux bals de Park Lane, les grands terriens chez eux, à l'ombre de leurs chênes ; partout où le promène sa célébrité naissante et l'amitié des Douglas, il épie, furette, consigne.

On ne manquera pas d'objecter qu'Algernon Moncrieff, Lord Goring, Lord Darlington, Lord Illingworth ne font qu'un seul homme, qui n'est autre que « le raisonneur » des comédies de Dumas fils. C'est spécieux, c'est tentant, mais en réalité rien n'est plus faux. Nous admettrons volontiers que ces quatre gentilshommes sont des avatars d'une même individualité, mais de celle de Wilde. Ils représentent, à des âges divers, l'éternel Oscar, tel qu'il aurait voulu être, tel qu'il se voyait en des moments d'ivresse triomphale ; Algernon incarne ses vingt ans, Lord Goring et Lord Darlington sa trentaine, Lord Illingworth sa maturité. Wilde ne doit à Dumas fils que l'idée de se mettre en scène (littéralement, car d'ailleurs sa vie n'est qu'une tragédie en cinq actes, avec des entrées comiques, jouée par l'auteur) de se servir à lui-même d'interprète et de porte-parole. L'exemple d'un dramaturge déjà arrivé l'enhardit. Si l'auteur de *La Femme de Claude* ne soulevait aucune protestation en s'exhibant sur les tréteaux sous le masque tant bien que mal ajusté d'Hippolyte Richond, d'Olivier de Jalin, de Ryons, de Lebonnard, de Stanislas de Grandredon, c'était que Wilde ne risquait pas grand'chose à en faire autant. Il avait besoin d'un pareil échappatoire, sans cela l'atmosphère lourdement vertueuse de son théâtre à succès serait devenue irrespi-

rable pour lui. Ainsi il sortit des coulisses, se mêla aux acteurs, et confia aux spectateurs avisés par des boutades et des aphorismes son indifférence narquoise à l'égard des belles tirades que le souci de réussir l'avait conduit à mettre dans la bouche des autres figurants. L'œuvre de Wilde n'est jamais plus confidentielle que lorsqu'elle paraît la plus objective ; quoi de moins intime, dirait-on, que ces pièces en prose sur la vie moderne, et ce néanmoins ses vraies opinions, son dernier mot sur tout, sont contenus dans ses comédies. C'est qu'il lui fallait un déguisement pour parler franchement et sans détours.

L'aimable cynique sans lequel un ouvrage de Wilde serait incomplet se détache des autres en vertu de cette espèce de vitalité supérieure qu'un auteur confère à un de ses personnages en s'identifiant avec lui. L'illusion de sa vie indépendante est si absolue qu'on est tenté de croire qu'il ne fait que traverser quatre incarnations ; cependant, peu à peu son caractère tourne au noir et lorsqu'il s'appelle Lord Illingworth, de chérubin satirique qu'il était, il n'est pas loin d'être devenu méchant homme. Nous savons bien qu'on n'arrive à cette conclusion qu'en intervertissant la chronologie des œuvres dramatiques de Wilde, mais l'auteur a bien pu commencer par se peindre à quarante ans, et finir par revivre devant nous sa jeunesse, d'autant plus que sa méthode contenait une part continuellement grandissante de lyrisme et de confidences personnelles à mesure qu'il prenait de l'assurance.

Lord Goring vaut infiniment mieux que ses méchancetés piquantes ; il est charmant, bon, serviable même sous des apparences de misanthrope élégant. Il joue un rôle venant en droite ligne du théâtre de Dumas fils, c'est un *Ami des femmes*, un raccommodeur de ménages, qui dépouille brusquement sa paresse feinte pour tirer tout le monde d'embarras. Seulement son cynisme ne l'a pas gâté, à l'encontre de Ryons. Bien entendu, ce dernier n'est pas un monstre, mais il n'a pas les petits ridicules qui peuvent racheter le trop d'esprit. Même quand il fait le bonheur des Simerose, nous lui en voulons de ses plaisanteries meurtrières et de son incrédulité malignement uniforme, de ce qu'il soit invulnérable, en un mot. Tandis que Lord Goring, avec son affectation de dandysme et ses efforts pour conquérir le prestige d'une noirceur néronienne qu'il n'a

pas, fleurit aimablement nos lèvres du sourire tolérant qui pardonne aux incartades d'un coquin de neveu.

Parmi tous les jouteurs qui font si lestement assaut d'esprit dans les comédies-dialogues de Wilde, il en est deux dont la maitrîse particulière décèle le soin que l'auteur a pris de leur réserver les meilleures réparties. Nous les appellerons « Cyril » et « Vivian ». Ici encore il est équitable de résister à l'espèce de déformation professionnelle qui menace de nous envahir, au penchant qui nous porte à flairer partout l'influence française. Ces personnages en eux-mêmes ne sortent pas du théâtre de Dumas fils ; tout ce qu'on peut affirmer c'est que l'exemple du grand dramaturge a confirmé Wilde dans son dessein courageux de transporter de ses essais sur la scène ces beaux parleurs qui n'avancent en rien l'action, qui ne servent, en dernière analyse, qu'à lancer d'éblouissants jeux d'esprit et des paradoxes énormes. Nous reconnaissons en eux Wilde et un ami, Robert Ross, Turner, ou bien Lord Alfred Douglas. Ce dernier avait une tournure intellectuelle toute faite d'imitations perfides du solide sens commun britannique, laquelle fut toujours capable d'exaspérer son compagnon celtique jusqu'au paroxysme.

Est-il possible, pour quelqu'un qui méprise les femmes, de les bien connaître ? Cela est malaisé à admettre, mais il peut toutefois, s'il voit juste, en portraire fidèlement ce qu'un œil exercé suffit à saisir ; quant au fond, il fera mieux de n'en rien dire, car s'il ose raisonner là-dessus, il ne saurait éviter que ces écrits ne soient trouvés froids et languissants. Pour ce qui est de s'aider des lumières d'un autre, il n'y faut pas songer, tant il est difficile de copier un portrait de femme.

Personne ne doute que ce ne fût là l'avis de Wilde ; malgré sa courtoisie, il ne cessa de croire, avec de Ryons, que : « la femme, celle d'aujourd'hui, est un être illogique, subalterne, et malfaisant ». Pourtant il s'essaya à cette tâche que de plus grands avaient trouvée au delà de leurs forces. Il fit Lady Windermere, Mrs Arbuthnot, Lady Chiltern d'après Dumas fils ; des « emplois » de grande comédienne, des canevas vides où l'actrice en vogue pouvait broder ses afféteries, de sèches indications qui lui permettaient de soigner son jeu, de décocher des coups d'œil meurtriers,

de prendre, de temps en temps, une de ces attitudes qui déchaînent la claque. La psychologie est nulle, elles agissent d'une façon déterminée, tout simplement parce que, si elles faisaient quelque chose d'autre, on n'arriverait plus à joindre les deux bouts de l'intrigue. Dans ces conditions, il y aurait de l'imprudence à leur prêter tant soit peu de complexité intérieure ; l'inéluctable nécessité de la « thèse » d'emprunt exige qu'elles soient prêtresses de tel ou tel idéal ; Mrs. Arbuthnot, comme Clara Vignot, personnifiera l'amour maternel, comme Madame Aubray, le commandement impérieux du devoir. Les autres seront à l'avenant, vagues et insignifiantes, comme cette Lady Chiltern modelée sur *La Femme de Claude*, faites à souhait pour le plaisir d'une soirée de Belgravia, et pour l'oubli.

Mais quand Wilde regarda autour de lui et se mit à rendre ses impressions, il peupla son œuvre de silhouettes gracieuses et vivantes. Empruntant la palette de Romney, il peignit une guirlande de ces jeunes Anglaises que la tradition continentale a si injustement méconnues et défigurées, ayant de la gorge et pas plus de dents qu'il n'en faut pour que leur sourire éclate même parmi leur teint de fleur pâle. Il est impossible de ne pas penser à Musset quand on contemple la beauté, la fraîcheur et le naturel aussi, de Gwendolen Fairfax et de Cecily Cardew. Disons en passant, que la scène d'une irréalité délicieuse où les deux jeunes filles parlent en chœur, et où leurs amoureux leur répondent de même, rappelle fortement plusieurs endroits d'*On ne badine pas avec l'amour*, d'autant plus que Miss Prism figure très bien Dame Pluche.

A force d'observation, Wilde accomplit le prodige de représenter avec vraisemblance les diverses passions qui peuvent troubler une âme féminine, sans qu'il fût descendu, une seule fois, dans cet océan de nuages qui a finalement englouti un si grand nombre d'analystes. Placé à l'extérieur, gardant, et pour cause, tout son sang-froid, il arrive à définir jusqu'à la moindre vague qui ride la surface, et puisque c'est là tout ce que la plupart d'entre nous sont à même de connaître, il est bien excusable de crier à la ressemblance.

Mettant à part son intelligence, on peut dire que l'art de Wilde, d'essence décorative, dissimule sous sa placidité un effort puissant, quelquefois couronné de succès, tendant

à créer l'équivalence entre le style et la sensation. Moins il y a d'idées dans ce qui l'occupe, plus sa prose devient lumineuse et suggestive, plus on est près de voir, de toucher, de subodorer les choses qu'il décrit. C'est ainsi que les personnages de second plan dans ses comédies ont ordinairement des qualités de verdeur et de naturel dont les héroïnes sont dépourvues ; celles-ci lui ont été imposées avec l'intrigue, et incarnent telle ou telle conception abstraite ; ceux-là, au contraire, possèdent l'intérêt supérieur d'un modèle indifférent à l'esprit, mais riche de ses multiples contours. Il a vu des grotesques, pour aborder un autre ordre d'idées, de ses propres yeux, dans une soirée ou à une réception ; il les reproduit avec une minutie hallucinante. De la fidélité même avec laquelle son burin marque les moindres replis de cette belle collection de trognes et de museaux, il ressort une satire sociale d'une espèce supérieure, qui ne s'occupe plus de questions théoriques mais de réalités, une satire discrète, trop mondaine, pour tirer des conclusions. Pour être tacite, le réquisitoire n'en est pas moins sévère, équitable aussi, car si tous ceux qui avaient un titre historique ou un compte en banque affluèrent au *Saint James' Theatre*, ce n'était pas pour applaudir à la vertu de Mrs. Arbuthnot, laquelle ne touchait que les deuxièmes galeries, mais pour reconnaître sur les planches les célébrités de la saison londonienne. Ils avaient beau se targuer de la maîtrise qu'ils déployaient à mettre un nom sur tous les portraits, il y en avait toujours un de plus qu'ils ne croyaient.

Les autres imitateurs des dramaturges français, ayant déterminé de faire la critique des jeunes filles à marier et des mamans intrigantes, auraient habillé à l'anglaise des marionnettes de Dumas fils ou de Sardou. Wilde, au contraire, crée deux personnages en chair et en os. Lady Agatha Carlisle et la duchesse de Berwick, toutes deux essentiellement britanniques, qui apportent à la situation primordiale les modifications qui peuvent révéler la race, le milieu et le moment. Elles paraissent invraisemblables à quelques-uns parce que Wilde a accumulé et fondu ensemble, pour les camper devant nous, en pleine lumière, beaucoup de traits qui, pris isolément, seraient vite reconnus justes et profonds. Cependant un homme qui a séjourné en Angleterre, à quelque monde qu'il appartienne, a dû rencontrer

plusieurs familles de leur sorte, et ne marquerait aucun étonnement si, en les mettant en scène, un auteur avait attribué à la mère une espèce de dégoisement de bon ton qui empêchait son enfant, quatre actes durant, de dire autre chose que : « Oui, maman ! ».

Il n'est pas permis de louer les excellentes descriptions de gens d'église, comme le chanoine Chasuble et l'archidiacre Daubeny, les portraits de militaires, de nobles, de parlementaires, car du moment où l'imitation constructive cède la place à la création pure, nous n'avons plus qu'à nous taire. Il nous faut aussi passer sous silence les Hopper, les Kelvil, les Lady Stutfield, et bien à regret, renoncer à célébrer ces valets, plus spirituels que ceux de Molière, qui ont nom Phipps et Lane, précurseurs de l'immortel Jeeves. Néanmoins, on nous permettra de faire observer que tant de pénétration et de conscience dans des parties de l'œuvre dramatique qui étaient ordinairement négligées par ses compatriotes, fournit encore une preuve que Wilde avait été à bonne école.

d) Son esprit

Tous les critiques se sont rencontrés sur un point ; aux premières représentations ce fut une clameur générale qui n'a pas cessé depuis ; on trouvait que ces gens-là parlaient extrêmement bien et en termes choisis ; on était au regret de ce qu'ils s'arrêtassent de charmer pour redevenir des acteurs. Les intrigues étaient pleines de vertu et de poussière, exigeantes, gênantes, artificielles ; à tout moment il fallait que le dialogue fut interrompu pour laisser passer de longues tirades. Mais Wilde, après avoir inventé, ou du moins acclimaté en Angleterre, le nouveau genre littéraire de la comédie-conversation, trouva la force de lui garantir les conditions qui lui étaient nécessaires pour vivre. Puisque la fabulation l'importunait, il la supprima, pas tout d'un coup, certes, mais en la faisant passer au second plan dans *Un Mari Idéal*. Sa dernière pièce n'en a pas, car comment appeler ainsi la suite de parodies sur le théâtre moralisant de Dumas fils ? Avec les thèmes graves disparurent les passages oratoires ; il est à noter que dans *L'Importance*

d'être sérieux tout à l'allure d'un entretien familier ; personne ne s'avise de se placer de trois quarts devant le trou du souffleur pour nous débiter sans pitié deux pages de prose. Bien au contraire, les répliques se croisent comme des rapières, attaquent et ripostent du tac au tac, et quand Algernon Moncrieff ou John Worthing se détourne nonchalamment pour allumer une cigarette, on reste ébloui, avec, dans l'oreille, le cliquetis innombrable d'une magnifique phrase d'armes.

Ce n'est pas seulement lorsqu'il met aux prises deux jeunes « dandies » que l'on admire la grande habileté de Wilde. A la différence de la plupart des dramaturges anglais de son temps, il n'était nullement embarrassé de conduire une comédie mondaine où un assez grand nombre de personnes sont réunies dans un salon, et où il faut donner la parole tantôt à l'une, tantôt à l'autre, sans que le reste ait l'air de mannequins oubliés qui attendent, les bras ballants, que leur animateur se souvienne d'eux. Il promène le faisceau lumineux de notre attention de groupe en groupe, ne quittant jamais un couple avant d'avoir amorcé une conversation qui se continue à voix basse, ou un regroupement plein de naturel, ce qui dote l'action principale d'un fond mouvant et réel. Pour la maîtrise technique. il n'y a que certaines scènes de *Belle Maman*, qu'on puisse comparer à la réception dans *Lady Windermere's Fan.*

Après avoir indiqué que le principal mérite de ces pièces consiste dans la révélation d'un esprit nouveau et provocant, qu'il y ait deux ou plusieurs interlocuteurs, procédons à une courte enquête sur la nature et l'origine de cette qualité, étrangère depuis Sheridan à la scène anglaise. Nous avions été réconfortés par l'humour de plusieurs, amical et familier comme un bon feu, mais nous n'avions jamais revu ces propos d'une facétie si exquisement brillante et comparables à des éclairs d'été, apportant avec eux une clarté aveuglante mais pas de chaleur.

Les plaisanteries de Wilde procèdent d'une intelligence latine éprise de raison et d'ordre ; quand il blague, ce n'est qu'une façon détournée de ramener ses victimes aux idées saines ; sa fantaisie même n'est ici que la logique à l'envers, et ses paradoxes ont l'air de syllogismes échappés de l'école. C'est Socrate dansant, et avec une grâce indéniable. Rien

de l'humour germanique, rien de ce mépris moitié absurde, moitié divin, des règles de la pensée, qui fait la séduction de Sterne ; les moindres boutades de Wilde semblent des vérités, seulement des vérités venues de loin, des Antipodes peut-être. C'est un « Welche » qui aurait écrit ainsi, même sans l'influence d'Augier, de Dumas fils, et de Sardou.

Mais ces auteurs lui servirent effectivement de modèles. Pour s'en convaincre, il suffit de classer les différentes formes de l'esprit wildien, et de les confronter avec des exemples pris dans l'œuvre des écrivains déjà mentionnés.

1. Tout d'abord on rencontre une quantité infinie de définitions malicieuses, aptes à tourner en ridicule une institution, une coutume, ou un principe, et qui se réduisent toutes aux formules : « A ? c'est B », « A n'est pas B », « A n'est pas B, mais C ».

a) Sous ce rapport on peut comparer : « Fashion is what one wears oneself » : « All men are married womens'property » : « Women are pictures. Men are problems » : avec les mots de Dumas fils : « Les liens de l'époux sont la liberté de la femme » : « L'appétit, c'est la conscience du corps » : et avec ceux d'Augier : « Les scrupules sont l'avant-garde de l'honneur : « Eh, mademoiselle, l'honnêteté, c'est l'orthographe ».

Une seule fois Wilde emprunte quelque chose de plus qu'une cadence ; c'est lorsqu'il fait dire à Lord Illingworth : « Oh, duty is what one expects from others, it is not what one does oneself ». Fernand de Thauzette, dans *Denise*, le devançant d'une dizaine d'années avait émis une opinion semblable : « Le devoir, savez-vous ce que c'est ? C'est ce qu'on exige des autres ».

Signalons à ce propos, puisque nous n'en aurons plus l'occasion, que l'œuvre de Wilde, en dehors de son théâtre, contient un nombre considérable de remarques, philosophiques ou amusantes, qu'il a enlevées aux comédies de Dumas fils. De la liste que nous en avons dressée, nous nous contenterons d'extraire ceci : dans *Un père prodigue*, le Comte dit : « Ce qu'il y a de triste, ce n'est pas d'être vieux, c'est de ne plus être jeune ». De son côté, Lord Henry conclut que : « La tragédie de la vieillesse ce n'est pas qu'on est vieux, mais qu'on est jeune ».

b) La seconde catégorie, celle des négations lumineuses, est représentée par les phrases de Lord Illingworth et de

Ryons : « The intellect is not a serious thing and never has been » : « Les femmes ne sont jamais enfants ». Dans le même ordre d'idées, il convient de rappeler le bout de dialogue entre Algernon Moncrieff et son valet Lane :

Algernoon : « I hope to-morrow will be a fine day ».
Lane : « It never is, sir ».

Le type même de ce genre d'épigrammes est donné par Augier dans *Le fils de Giboyer* : « L'égalité n'est pas un niveau ».

c) L'opposition quasi mathématique de deux alternatives, suivies par le choix de l'une d'entre elles, généralement la plus inattendue, est également un procédé stylistique bien français. Ainsi Lord Goring enseigne que : « Youth isn't an affectation. Youth is an art », imitant la tournure de mille aphorismes dans le genre de celui-ci, pris au hasard dans *Les idées de Madame Aubray* : « Mais l'amour ne se reconstitue pas comme une société de chemin de fer. L'amour est une passion ».

2. Le plaisir que l'on prend à la lecture des comiques vient surtout de ce qu'ils nous révèlent tout d'un coup les rapports secrets qu'il y a entre des choses dont on n'aurait jamais cru qu'elles se rencontrassent ensemble ; cela nous ménage une surprise délicieuse, et puisque notre fond est l'amour de la nouveauté, nous y trouvons plus d'agrément qu'à la vraie sagesse. Personne mieux que Wilde n'a su nous procurer le petit choc agréable qui résulte de la démonstration d'une relation occulte entre ce que l'on connaît et ce qui paraissait on ne peut plus dissemblable. Avec hardiesse, il décrit des gens du monde par les mêmes métaphores insolites qu'il avait employées pour railler les idées reçues. On distingue deux espèces de ces descriptions fantastiques : *simples*, comme lorsqu'il disait d'un homme en vue qu'il rappelait « un fœtus dans un bocal », ou lorsqu'il assimilait Lady Wotton à « un colibri qui avait passé la nuit dehors sous la pluie » (certains ont voulu y voir un portrait de sa propre femme). Dans ce genre, Dumas fils a eu des trouvailles ; il découvrit une ressemblance entre la mère de Rosalie Michon et « la constellation de la Grande Ourse, non seulement comme éclat, mais comme forme ». Elles peuvent aussi être *composées*, avec deux ou plusieurs membres. Le spécimen idéal de cette sorte de comparaison

plaisante, qui a le double avantage d'être une antithèse, c'est la boutade de Lord Illingworth « : Twenty years of romance make a woman look like a ruin ; but twenty years of marriage make her something like a public building ». De Ryons répliqua, sur le même ton sans doute : « Le passé des femmes, mon cher monsieur, c'est comme les mines de houille, il ne faut pas y descendre avec une lumière ou gare l'éboulement ». L'œuvre de Wilde contient une abondance d'amusants exercices de rhétorique de la façon de celui-ci, extrait de *L'Étrangère* :

Mme d'Hermelines : « Et ces rivières de diamants qui inondent ses épaules à l'Opéra, si bien qu'elle a l'air d'un second lustre... D'où viennent-elles, ces rivières ? »

Mme Calmeron : « Comme toutes les grandes rivières, des petits ruisseaux ».

3. Wilde adorait les antithèses, parce qu'elles correspondaient à un besoin de sa nature morale, le désir d'étonner, et à la nécessité qu'il subissait, manquant de fermeté virile, d'avancer avec un certain déhanchement mou de son style, ballottant entre des contraires, sans avoir l'énergie d'en épouser l'un ou l'autre.

a) Il ne semble pas qu'on puisse attribuer à l'imitation de Dumas fils (bien que le mot soit entièrement français, voltairien même), la réponse que Wilde fit en Amérique à quelqu'un qui lui demandait pourquoi il était si mélancolique. « Je suis triste », rétorqua l'esthète « parce que la moitié du monde ne croit pas en Dieu, et l'autre moitié ne croit pas en moi ». Pourtant, dans le *Demi-Monde*, on retrouve un passage qui ressemble singulièrement à celui que nous venons de citer :

Valentine : « Quand on pense que la moitié des gens qui me connaissent croient que je me peins le visage » .

Olivier : « Et que l'autre moitié en est sûre ».

Des variantes de ce jeu d'esprit typique fourmillent dans les comédies et le roman de Wilde ; dans l'*Importance d'être Sérieux*, Lady Bracknell loue les femmes de chambre françaises : « I remember recommending one to young Lady Lancing, and after three months her own husband did not know her ». Jack Worthing riposte : « And after six months nobody knew her ». L'oncle de Lord Henry bougonne : « Young people, nowadays, imagine that money is every-

thing. « Yes », repart son neveu, « and when they grow older they know it ».

Si Wilde a pu inventer, à la rigueur, ce que nous avons discuté dans cette dernière section, il n'en est pas de même pour le commentaire spirituel dont Dumas fils a doté le sémantisme : jeter son bonnet par-dessus les moulins. Hippolyte Richond reproche à une mondaine « qu'elle a jeté son bonnet par-dessus les moulins ». Olivier de Jalin ajoute : « Pas tout à fait ; mais comme c'est une femme bien élevée, elle les salue quand elle les rencontre ». A l'instar du dramaturge français, Wilde cite l'idiotisme, traduit pour la circonstance en anglais, puis le fait suivre d'un développement facétieux : Dumby : « Awfully commercial, women nowadays. Our grandmothers threw their caps over the mills, of course, but, by Jove, their grand-daughters only throw their caps over mills that can raise the wind for them .» Cette locution assez banale, en somme, semble avoir hanté Wilde ; il la rabâche sans cesse ; par exemple Lady Narborough déclare qu'elle est bien contente de n'avoir pas rencontré Dorian Gray du temps qu'elle était jeune : « I know, my dear, I should have fallen madly in love with you... and thrown my bonnet right over the mills for your sake... As it was our bonnets were so unbecoming, and the mills were so occupied in trying to raise the wind, that I never had even a flirtation with anybody ». De la même façon, Fernand Giraudeau écrivit dans un article du *Figaro* : « En jetant leur bonnet par-dessus les moulins, elles en coifferaient Sainte Catherine »[16]. Nous ne faisons pas là un rapprochement platonique, car en 1891 il est avéré que Wilde lisait le supplément littéraire de ce journal satirique. Ainsi, le 7 mars 1891, parut le *Bréviaire* de Talleyrand, que Wilde a presque certainement vu et goûté. Plusieurs fois, le fin politique a devancé Wilde, comme lorsqu'il dit, employant les propres paroles de Simone Gesso, duc de Padoue : « Il faut se garder des premiers mouvements, parce qu'ils sont presque toujours honnêtes »[17].

b) Sa passion pour la logique funambulesque l'amène

16. Supplément littéraire du *Figaro*, janvier-mars 1891.

17. Cf. la phrase similaire qui se trouve dans une lettre de Wilde à Smithers (9 janvier 1898) : « Le second mouvement en art est toujours, ou souvent, le pire », Dans *The Duchess of Padua*, édit. Methuen, 5e, 1911, p. 21, le duc dit « Act on the second thought, First impulses are generally good ».

à analyser tout ce qui passe devant ses yeux, et à nous présenter les résultats de ce procédé sous une forme parodiant la dichotomie savante ; il oppose les hommes aux femmes, les bons aux méchants, les jeunes aux vieux, nous-mêmes aux autres, et le temps présent au temps passé. La plainte de Francine : « Jusqu'à notre mariage, nous ne pouvons rien regarder ; à notre deuxième enfant, on ne nous regarde plus », fournit le modèle de mille épigrammes antithétiques semblables à celles-ci : « Twenty years of romance make a woman look like a ruin ; but twenty years of marriage make her something like a public building » ; « Young men want to be faithful, and are not ; old men want to be faithless, and cannot ».

Un nombre surprenant des meilleurs traits de Wilde sont calqués sur la vieille formule française : on commence par X, on finit par Y. Par exemple, Lord Henry déclare que : « Quand on est amoureux, on commence toujours par se tromper, et on finit toujours par tromper les autres ». Dans *Le Mariage d'Olympe*, d'Emile Augier, le non moins cynique Montrichard gouaille : « Bah ! tous les enfants commencent par ressembler à leur papa et finissent par ressembler à leur père ».

c) Quelquefois Wilde tire la conclusion du problème, et alors ces trois propositions qui ont l'air de se tenir entre elles et de procéder logiquement l'une de l'autre, ressemblent à s'y méprendre à un syllogisme. Là encore il va sur les brisées de tous les beaux esprits français. Sans vouloir affirmer qu'il s'est inspiré précisément du passage que nous allons rapporter, nous considérons comme représentative la confession de Lydie dans *Une visite de noces*. « Je m'ennuyais, voilà comment çà a commencé ; il m'a ennuyée, voilà comment çà a fini ». Telle est en deux mots l'histoire de la première faute des femmes ; « d'autant plus qu'elle présente un autre cas de l'emploi des verbes typiques, « commencer » et « finir ». On peut mettre en regard de ceci l'aphorisme de Lord Illingworth : « Men marry because they are tired ; women because they are curious. Both are disappointed », ou celui de Lord Henry : « When a woman marries again it is because she detested her first husband. When a man marries again, it is because he adored his first wife. Women try their luck ; men risk theirs ».

4. Wilde mérita sans aucune contestation le titre du prin-

ce du paradoxe, mais comme il ne fut pas un simple bouffon à la différence de ce « Willy » qui le railla si cruellement et si stupidement dans son humiliation [18], il en fit de deux sortes ; des paradoxes pleins de sel, qui ne sont que les lieux communs de demain, tant ils contiennent de vérité profonde, et à côté d'eux, d'autres qu'on aurait tort de prendre trop au sérieux. Son intuition de l'inanité de la bienfaisance privée, de la carence du réformisme devant la vaste lutte sociale qui allait s'engager, lui fit dire : « If there was less sympathy in the world, there would be less trouble in the world... Philanthropic people lose all sense of humanity ». A l'époque où Dumas fils écrivit, dans la préface de *Monsieur Alphonse* : « l'amour maternel est divin, quand il existe, mais il est beaucoup plus rare qu'on ne le croit, et surtout qu'on ne le dit », il dut prévoir qu'une pareille affirmation paraîtrait monstrueuse à ses lecteurs ; il l'appelle « paradoxe » et s'en excuse de son mieux. Aujourd'hui tout cela nous semble bien simple et bien uni, encore que spirituellement exprimé ; c'est que le temps a donné raison aux dramaturges prévoyants.

La seconde catégorie, sur laquelle nous n'insisterons pas, comprend quelques propos d'une vérité qui n'est absolue que les jours de pluie, tels que celui-ci, de Talleyrand : « La vie serait assez supportable sans ses plaisirs », et puis les coq-à-l'âne dont la dernière comédie de Wilde est pleine.

Wilde continue cette lignée d'auteurs français qui ont fait sérieusement l'éloge de la folie. Ils se sont tenu le raisonnement suivant : puisque chaque génération a traité de billevesées ce qui paraissait le plus constant et le plus assuré à leurs pères, nous serons dans le vrai en proclamant le contraire de ce qui se dit autour de nous. Chamfort a dit : « Il y a à parier que toute idée publique est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre ». Talleyrand est du même avis : « Tout ce qui est accepté comme vérité par la foule est généralement un préjugé ou une sottise ».

5. Il est impossible, dans les limites d'un chapitre, de cataloguer les multiples efflorescences de cet esprit de Protée. Quand nous aurons dit un mot sur la mutilation des proverbes et des locutions habituelles, il faudra nous contenter de traiter du reste dans les grandes lignes.

18. Cf. *Old England*, de Willy, *Echo de Paris*, 17 avril 1895, suite de plaisanteries laborieuses autant que scabreuses.

a) Wilde chassa le naturel si loin qu'il ne put jamais revenir ; il n'épargna même cet héritage touchant mais peu rationnel de croyances et de dictons que nous devons à nos mères. Il voulut renverser ces humbles vases où la sagesse populaire a longuement emmagasiné des consolations contre l'injustice de la condition humaine. Ensuite, il compta les remplir de vin nouveau. Sans être le moins du monde prosaïque, il estima qu'il fallait examiner de près les règles courantes de la conduite ; il comprenait et pratiquait la fantaisie, mais il ne pouvait admettre que la tyrannie des contes de nourrice continuât à peser sur nous. Bien plus que les rois, leurs proverbes tenaient les peuples en esclavage. Il entreprit donc de remettre à neuf nos maximes, et mêmes celles de nos voisins, car Wilde ne se fit pas faute de changer le jugement de Boileau : « Rien n'est beau que le vrai », en « Rien n'est vrai que le beau »[19] En France ce travail était à peu près accompli, car depuis 1830, Scribe, Meilhac et Halévy, Labiche et des centaines de vaudevillistes et de chansonniers avaient largement refondu les quelques phrases qui servaient à donner au Français moyen l'illusion qu'il pensait. Wilde adopta leur méthode, et son théâtre et sa légende eurent une telle puissance d'expansion qu'il contribua puissamment à nous faire prendre pour un ensemble de radotages et d'absurdités ce que nos grands-pères n'étaient pas loin de considérer comme l'abrégé de l'expérience péniblement accumulée de la race.

A l'endroit où nous parlons de l'activité journalistique de Wilde, nous avons rapporté de lui un jugement sur la mode, où il se sert d'un proverbe français « Il faut souffrir pour être belle », qu'il fait suivre pour une expression « façon proverbe », comme dirait un couturier : « Il faut être bête pour souffrir », également en français. On a très souvent l'occasion de remarquer des exemples de cet artifice.

En résumé, le caractère essentiel de l'esprit de Wilde est l'inattendu logique ; il nous procure un plaisir double en stimulant notre fantaisie par son fond, et notre intelligence par sa forme. On a la satisfaction d'amour-propre d'un homme qui croit raisonner et en même temps celle de

19. Sherard, *Oscar Wilde, the story of an unhappy friendship*, p. 30.

s'abandonner à la gaieté. Dans tout ce que nous devons renoncer à classer, l'espace nous faisant défaut, il y a ce brusque revirement de la fin qui convertit le lieu commun en pensée nouvelle.

La seule issue possible à la situation où l'on est mis par ces affirmations d'un sérieux doctrinal, auxquelles également il est impossible de croire, est un éclat de rire. Et d'ordinaire, on n'y manque pas.

e) Salomé

Elle est née à Paris, faite tout autant de luxe que de perversité, fleur patricienne éclose dans les serres chaudes des salons décadents où Wilde allait répétant tout un hiver des hymnes à sa gloire ; des périodes de Flaubert, ondulantes comme une caravane, des vers de Mallarmé, des litanies mièvres de Jean Lorrain. Gomez Carrillo, dont la préface à l'édition espagnole[1] est d'une importance capitale pour l'étude de la genèse du drame, rappelle que c'était en revenant du Louvre que Wilde lui exposa une conception différente de sa Salomé ; cette fois, elle était chaste, et vêtue de gazes blanches, elle dansait devant le tyran afin d'obtenir la punition d'un imposteur, ennemi de Dieu, qui avait usurpé le nom du prophète. Le tableau de Bernardo Luini où la jeune fille blonde, effigie de chasteté, reçoit en détournant son visage la tête du Baptiste aussi belle que la sienne, semble avoir suggéré au poète cette vision contraire d'une princesse tournoyant en rêve sous une emprise séraphique. Ainsi, non moins que l'enivrante vie mondaine que Wilde menait alors, ses visites au grand musée ont orné la Danseuse d'une parure de tous les temps, chaque siècle apportant son joyau. Il aurait voulu aller à Madrid rien que pour voir au Prado la Salomé du Titien devant laquelle le Tintoretto s'écria : « Voilà l'homme qui peint avec de la chair pantelante ! » ; celle du Stanzioni, et celle d'Alessandro Veronese excitaient aussi son désir d'un lointain voyage vers sa divinité. Il se délectait à songer devant la toile où le pinceau de Léonard de Vinci a fait sortir d'une

1. Voir *La Plume*, année 1902, p. 1149 et suiv.

touche d'ombre l'image symbolique de la cruauté assouvie et jouissant d'elle-même dans un repliement frileux de tout son être ; Le Baroche également, croyait-il, était parvenu à rendre par les couleurs quelque chose de cette âme de tigresse. La carnation de la plantureuse bouchère flamande que Rubens a représentée lui semblait un contresens, et il éprouvait du soulagement à se tourner vers la Salomé de Piazza. Enfin, il connaissait d'après des gravures ou des photographies les œuvres de Carlo Dolci, Romanelli, Paul Delaroche, Léopold Lévy, Rochegrosse, Baudry, Maréchal, Guerchin, Ghirlandajo, Van Thulden et Albert Dürer. Mais c'était surtout l'aquarelle de Gustave Moreau, que Huysmans aimait tant, qui était le but des promenades de Wilde dans les longues galeries fraîches du Louvre. Reculant épouvantée, devant l'apparition solennelle qui rayonne dans les airs comme une monstrance, son pied mal assuré glisse dans le sang répandu et ses mains flottent dans un geste rythmique encore de sa danse interrompue mais tenant déjà de la supplique ; celle-là est bien Salomé, parée comme une idole d'un vêtement de pierreries sans un seul morceau d'étoffe, constellée de diamants et d'émeraudes, parmi lesquels éclatent des rubis, irradiant de leurs feux sa peau d'ambre. Mais peut-être qu'elle ne fait que mimer la terreur, car sa figure reste aussi lisse que l'ivoire, impénétrable et absorbée. Il semble qu'elle ait conscience d'avoir rempli une mission, et qu'il plane sur elle l'autorité d'une déesse. Car elle aussi a été envoyée aux hommes, pour leur apprendre la crainte de la Beauté, pour incarner le mythe de la toute puissance féminine.

Souvent son obsession forçait Wilde à se retourner sur le passage de quelque Parisienne qui lui rappelait la ballerine sanguinaire et dans les réunions il s'empressait auprès de celles qui, par leur teint exotique, paraissaient être, autant que Sarah Bernhardt, des princesses d'Israël. A un dîner où il la rencontra pour la première fois, il dit à la baronne Deslandes : « Vous êtes Salomé baisant la tête de Iokanaan sur la bouche [2] ». Comme les artistes qu'il admirait le plus, il amoncelait les impressions d'où il allait dégager un coulis essentiel, s'inquiétait de chaque tableau qui pouvait modifier ses idées, de chaque livre où son sujet était effleuré.

2. L. Delarue-Mardrus, *Les amours d'Oscar Wilde*, p. 64.

Prenant Ernest Raynaud [3] par le bras, il l'entraîna devant les éventaires des bijoutiers, où il se mit à composer des colliers et des bracelets ; aux devantures des grands magasins il contempla dédaigneusement les plus rares tissus, renonçant finalement à draper autrement que dans les gemmes la sveltesse de la nièce d'Hérode.

Une fois, chez Jean Lorrain, Wilde fut vivement troublé par une tête de femme, en plâtre ou en cire, coupée et posée sur un plat. Très pâle, il s'écria : « Mais, c'est Salomé ! » Et sans tarder son âme de poète rendit un écho harmonieux au choc d'un autre art. Il conta devant un cercle silencieux de littérateurs une de ses plus merveilleuses histoires : *La Double Décollation*. D'après un EVANGILE de Nubye, découvert par Boissière, une princesse hébraïque aurait apporté au jeune philosophe, dont elle était l'amoureuse dédaignée, le chef d'un apôtre. Le jeune homme répondit en souriant : « Ce que je désire, ô mon aimée, c'est ta propre tête ». Et alors la danseuse s'éloigna, et le soir un esclave vint présenter au philosophe sur un bouclier d'or une petite tête désespérée. Et le sage dit : « Qu'on emporte cette chose sanglante ! » et il continua de lire Platon.

Quelqu'un dans l'entourage fit entendre ce vœu qui monta continuellement comme un refrain de ceux qui eurent le privilège d'écouter la conversation de Wilde : « Ecrivez donc ça ! » Selon Gomez Carrillo, qui nous fournit la presque totalité de ces détails, le poète aurait commencé une nouvelle au même titre, qu'il déchira peu après ; il aurait projeté un récit en vers, qu'il ne réalisa jamais. « Le désir de voir Sarah Bernhardt, rajeunie jusqu'à l'excès de la puberté, dansant nue devant le Tétrarque, l'obséda de nouveau. Abandonnant alors sa langue natale, ce fut en français qu'il essaya sa Salomé ». Voilà deux assurances qui auraient soulevé, si elles avaient été mieux connues, les plus sévères protestations. D'abord Wilde nia toujours avec la dernière énergie avoir écrit sa pièce à l'intention de la grande actrice ; il la lui présenta toutefois en Angleterre, où elle était allée faire une tournée (elle jouait entre autres choses *La Dame aux Camélias* et *La Tosca*). Elle accepta de créer le personnage de Salomé ; les décors étaient préparés, et une vêture

3. E. Raynaud, *La mêlée symboliste*, t. II, *Oscar Wilde à Paris*, p. 125 et suiv.

somptueuse commandée sur dessin au meilleur costumier de Paris, lorsque le censeur anglais intervint. Henry Bauer assista à quelques répétitions ; Pierre Louys aussi, qui raconta souvent à Henri de Régnier « quelle Salomé merveilleuse était Mme Sarah Bernhardt... »[4]. Le refus du Lord Chambellan causa une grande contrariété à celle-ci ; à l'auteur également, qui parla de secouer la poussière de ses souliers sur l'Angleterre et de se faire naturaliser français ; mais ceux qui furent le plus navrés furent certains boulevardiers qui avaient constamment refusé le titre de gloire nationale à la comédienne juive, et qui n'auraient pas été fâchés de la voir gambadant sur les planches dans la tenue suggérée par la phrase du naïf Espagnol. Si ce curieux spectacle ne vint pas ajouter à la gaieté des années « 90 », Sarah Bernhardt, ne sachant pas qu'elle venait de l'échapper belle en se voyant retirer ce rôle écrasant et ingrat auquel suffisait à peine la gracilité et la souplesse de Mme Lina Munte, en garda une rancune tenace, et plus tard, lorsqu'un ami de Wilde, alors prisonnier à Reading Gaol, vint lui proposer d'acheter tous les droits de l'ouvrage pour une somme extrêmement modique, elle refusa.

Quant à savoir si, oui ou non, Wilde rédigea sa pièce en français, nous trouvons que de nos jours l'accord semble être fait sur la réponse affirmative. Néanmoins, des controverses ont sévi, et bien que Stuart Merrill, Adolphe Retté et André Salmon aient fait paraître chacun une vigoureuse mise au point, il surgit encore de tous les points de l'horizon des aventuriers qui disent le contraire, affirmant par exemple que Wilde donna 5.000 francs à un nommé Pélissier pour traduire la rédaction originale. Dans *Le Symbolisme : Anecdotes et souvenirs*[5], Adolphe Retté a consigné toute la vérité sur cette affaire très simple, que seule la mauvaise volonté a pu embrouiller. Il raconte que : « Un jour, Merrill me dit : « Wilde voudrait que toi et moi, nous lisions, la plume à la main, le manuscrit de son drame *Salomé* et que nous en enlevions les anglicismes trop formels. Ce n'est pas mon avis, car c'est justement le français exotique de Wilde qui me paraît un des charmes de la pièce ; mais il y tient ». Retté indiqua quelques corrections en marge, fit disparaître

4. Cf. *L'Écho de Paris*, 2 juillet 1892, chronique de Henry Bauer, et *Les entretiens politiques et littéraires*, janvier-juin 1893, p. 238.
5. Paris, A. Messein, 1903, in-18, p. 211.

des longueurs et des répétitions non voulues, et là se borna son influence. Mais Wilde, mécontent, lui retira le manuscrit pour le confier à Pierre Louys, qui donna un dernier polissage. Marcel Schwob corrigea les épreuves et délivra le bon à tirer.

Jamais plus merveilleuse orchidée ne s'est épanouie dans les parterres du monde, car c'est là qu'elle a fleuri, la Salomé, pour les délices des duchesses névrosées. Par ses origines et surtout par ses ambitions, la pièce, à moitié littéraire, s'adresse au même public que ravissaient les opéras de Massenet.

Mais il faut bien admettre que pour arriver à une conclusion pareille nous avons dû reconstituer l'image de cette partie de la société parisienne qui s'empressa à recevoir pendant l'hiver de 1891 cet écrivain étranger chez qui un accent amusant ajoutait encore de la saveur à son air narquois et à son esprit de blague froide ; et cela au moyen de l'étude des journaux et revues de la période, de mémoires et de correspondances.

Pour quelqu'un qui prend en main la mince brochure sortie de la *Presse Indépendante*, seules les influences proprement artistiques et livresques restent sensibles aujourd'hui, et de celles-ci nous allons présentement faire l'examen.

Si l'on remonte aux sources du récit que Wilde a traité comme une légende païenne appartenant, ainsi qu'un instrument de musique, à quiconque veut exprimer par ce moyen son sens personnel de la beauté, on aboutit à l'Ecriture Sainte. Nourri de la Bible à ce point que les métaphores de la poésie juive feront toujours, avec les trouvailles qu'elles le poussent à faire, le fond même de son style dans la prose lyrique, Wilde connaissait dès son enfance l'étrange épisode de l'Evangile de Saint-Matthieu. Mais la Bible, ressemblant en ceci à la réalité, n'était capable de lui fournir une inspiration que lorsque les lignes trop raides de ses tableaux avaient revêtu des formes et des couleurs en passant par l'esprit d'un maître de la manière picturale. En semblable occurence il paraît éprouver le besoin de créer des fleurs de chair perdues dans un monde d'un seul diamant, de faire pâlir à tout prix la lumière et les tons de son modèle, fût-ce en divaguant ridiculement. Son excita-

tion a dû être extrême alors, au moment où il commença de rédiger *Salomé* car il avait devant lui au moins quatre originaux éclatants à surpasser : l'*Hérodias* de Flaubert, *Salammbô* du même auteur, les passages bien connus d'*A rebours*, l'*Hérodiade* de Massenet, peut-être *Les Moralités légendaires* de Jules Laforgue ; sans parler d'une foule de livres et d'articles qui ont pu lui donner quelques détails.

On peut suivre l'évolution du sujet dans l'idée de Wilde en passant la revue des prototypes dans leur ordre. Le conte de Flaubert, qui lui était familier depuis longtemps, vint compléter l'impression laissée par le récit biblique. Là aussi Salomé n'est qu'une naïve danseuse orientale, une fillette dressée et dirigée par sa mère, terrible certes par le meurtre qu'elle provoque mais aussi innocente que peut être une femme pour laquelle des hommes s'entre-tuent. Elle demande machinalement la tête du Précurseur, naïvement contente d'avoir si bien répété sa leçon. Iokanaan, que Wilde a tellement faussé et dénaturé, garde dans l'œuvre de Flaubert le caractère qu'il avait sans doute réellement, celui d'un vieillard chevelu et sauvage, d'un mangeur de sauterelles, portant une casaque de peaux de bêtes. « Un être humain était couché par terre sous de longs cheveux se confondant avec les poils de bête qui garnissaient son dos... » : « ...son visage, avait l'air d'une broussaille où étincelaient deux charbons »[6]. Mais cet ascète farouche et malpropre, tellement plus conforme à la vérité historique, n'a aucune place dans le cadre des féeries sadiques de Wilde. Il l'a remplacé par un jeune homme gracile, doué de cette beauté ambiguë que l'on voit si souvent reparaître dans les gravures de Beardsley ; Salomé loue son teint d'albâtre, sa chevelure d'hyacinthe, ses lèvres rouges comme une grenade fendue. C'est le Saint Jean de Léonard de Vinci, décrit avec les hyperboles de la Chanson des Chansons et des autres poésies orientales. Ce changement n'a pas été dicté uniquement par les goûts cachés de l'auteur ; l'équilibre dramatique de l'histoire fournie par Flaubert fut compromis lorsque Wilde fit de Salomé une amante meurtrière, une passionnée bien plus que racinienne, une furie, une ménade, beuglant son refrain horrible et grotesque : Je baiserai ta bouche Iokanaan ! Pour le rétablir, pour mettre en jeu

6. Gustave Flaubert, *Hérodias*, Paris, Ferroud, 1892, in-8°, p. 38 et p. 44.

un motif suffisant à expliquer une convoitise tellement envoûtante, il a fallu doter le Précurseur d'un charme que n'avait pas le personnage réel. Le souvenir de l'opéra de Massenet a été présent aussi, sans doute ; les femmes de Jérusalem s'écrient, à la venue du prophète enchaîné : « Comme il est beau dans sa misère ! » Jean est un vrai jeune premier, coquet et pimpant.

Hérode et Hérodias, bien qu'ils continuent à s'invectiver comme dans l'ouvrage de Flaubert, le mari craintif et vicieux, épuisé par de savantes débauches, vivant toujours dans la terreur du peuple romain et de son épouse, deviennent chez Wilde des figures d'une tapisserie fantasque, traitée selon les conventions du moyen âge où les deux Hérodes de l'histoire sont confondus sous le masque d'un acteur de Mystère. Tigellin représente Aulus Vitellius, tandis que le bourreau Naaman, de *Salomé*, avant de briguer cet emploi, avait été, selon Flaubert, capitaine des vélites du Tétrarque. Par une conséquence fort naturelle toute cette partie du dialogue qui contient la querelle du couple royal, les controverses des saducéens et des pharisiens, et les vaticinations de Jean, s'inspire directement du conte.

Le drame de Wilde se passe sur « une grande terrasse dans le palais d'Hérode, donnant sur la salle de festin. A droite, il y a un énorme escalier ; à gauche, au fond, une ancienne citerne entourée d'un mur de bronze vert ». Tout cela se retrouve dans *Hérodias* ; c'est de la plateforme qui surmonte sa forteresse que le roi contemple les montagnes et les plaines de la Galilée ; il s'y repose sur des coussins en écoutant les conseils de la reine. Iokanaan est enfermé dans un puits sec, et il semble que Wilde ait voulu dire tout simplement « margelle » en parlant du « mur » de bronze qui entoure sa citerne.

Le drame se passe sur cet immense balcon s'ouvrant en face d'une nuit d'Idumée, dans un silence lunaire que le bruit du banquet accompagne en sourdine. Les Juifs, les Syriens, et les Esséniens se disputent dans la haute salle à trois nefs, sous le regard qui se veut désinvolte et méprisant des lourds Romains, mais les éclats de leurs voix ne viennent jusqu'à nous que par bouffées. Wilde a certainement pu inventer ce décor, car du moment qu'il décida de détacher tout le riche et sombre fond de tableau créé par

les connaissances archéologiques de Flaubert, de substituer à la nette et précise couleur locale de celui-ci une atmosphère de poésie pure qui pût servir de cadre indéterminé à la lutte des deux personnages principaux, il fut naturellement amener à situer l'action dans un lieu un peu écarté. Il ne lui aurait pas été impossible d'inventer le fabuleux jardin suspendu où évoluent Salomé et Iokanaan. Mais il est probable que, selon son habitude de mosaïste, il ait préféré emprunter les détails de la mise en scène à plusieurs de ses auteurs favoris. Le parc toujours automnal, se mêlant insensiblement et sans clôture au cimetière, devant le château du roi Hjalmar dans *La princesse Madeleine* de Maeterlinck, lui a fourni quelques traits de sa description ; la terrasse du palais de Hamilcar avec son escalier géant, lui a donné encore plus ; il est vraisemblable aussi qu'il a gardé le souvenir du palais d'Hérode dans l'*Hérodiade* de Massenet.

Le changement décisif qui fait toute la valeur psychologique de la pièce, la concentration de l'œuvre entière autour de Salomé, érigée en symbole immortel de la luxure mystique, a été suggéré à Wilde d'abord par l'intérêt qu'on portait à cette figure énigmatique dans les milieux littéraires qu'il fréquentait à Paris. La grandiose improvisation de J.K. Huysmans sur le tableau de Gustave Moreau était encore dans tous les esprits. On s'émut de cette nouvelle idole, propre à représenter tout ce qu'une génération déçue de toutes les façons pouvait reprocher à celle qui est trop belle, et à se charger, expiatoire, de rancunes de mâle s'exhalant en poésie cynique. Certains l'aimèrent, et voulurent la parer de merveilleuses histoires qu'ils allèrent chercher dans les chroniqueurs du moyen âge et les historiens des temps classiques. Ainsi, par exemple, *L'Imagier*[7] fit paraître dans le *Mercure de France* (décembre 1892, p.363) un petit article sur une légende allemande du x^e^ siècle au sujet de la mort de Saint Jean-Baptiste. Suivant cette tradition, la décollation de l'Autre aurait été causée par Hérodiade, fille d'Hérode, qui l'aimait, le voulait, ne voulait que lui, qui satisfit enfin son désir en baisant la bouche du cadavre.

7. Presque certainement Rémy de Gourmont.

« Haec virgo, thalamos Baptistae solius ardens,
Voverat, hoc dempto, nullius esse viri. »

De la même manière Guillaume Apollinaire [8] raconte d'après un vieil auteur dont il conserve l'exotisme en ne le nommant pas (selon nous ce serait Nicephorus) le crime et le châtiment de Salomé la danseuse et d'Hérodiade sa mère. Celle-ci reçoit dans un vaisseau d'or la tête coupée : — « Sa passion se réveillant soudain, elle baisa ardemment les lèvres violâtres du Baptiste décollé. » Le sacrilège cesse par la mort soudaine de la reine qui succombe à une rupture d'anévrisme. Sa fille, exilée, danse sur les glaces du Danube ; la frêle surface cède, elle s'enfonce « mais de telle façon que, le corps étant baigné, la tête resta au-dessus des glaces rapprochées et ressoudées... et sa tête semblait tranchée et posée sur un plat d'argent ». Wilde a attribué le baiser frénétique et la fin foudroyante à Salomé.

Jules Laforgue, dans ses *Moralités légendaires* [9], étonnant mélange de lyrisme et de prosaïsme voulu, d'antiquité et de modernité, nous offre une histoire bizarrement déformée sur la princesse capricieuse qui danse pour les invités du roi d'un pays sculpté dans un rocher noir au delà des mers sans fin. « Et maintenant, mon père, je désirerais que vous me fassiez monter chez moi, en un plat quelconque, la tête de Iokanaan ». Puis, quand on lui apporte l'objet lugubre, elle le baise passionnément, et la jette dans les vagues qui écument à une immense distance au-dessous du balcon fantastique où elle se tient. Son pied glisse, elle tombe, et se fracasse le crâne contre la descente infinie des falaises.

En 1894, Antoine Sabatier fit représenter *Le baiser de Jean*, pièce qui renferme une conception de Salomé pareille à celle de Wilde, d'une hystérique démoniaque et macabre, folle d'amour sadique. Nous extrayons du compte rendu d'Albert Saint-Paul (*L'Ermitage*, 1894) quelques phrases où le critique fait ressortir en pleine lumière « le rôle formidable d'Hérodiade passionnée, exaltée, exultante... Elle doit dominer et domine en effet toute la pièce ». « C'est après la décollation de Jean. Hérodiade apporte dans sa chambre le cadavre du prophète sur les lèvres duquel elle va river un hystérique baiser qu'épouvanteront aussitôt le sang et la mort ».

8. Dans la *Revue Blanche*, septembre-décembre 1902, p. 209.
9. Paris, *Mercure de France*, 1902, in-18.

On voit donc qu'autour de Wilde, avant et après lui, on s'occupait beaucoup de ce grand symbole, et une légende type tendait à s'esquisser ; il échut à l'Irlandais de lui donner sa forme définitive et impérissable. Ainsi une des raisons pour lesquelles il accorda une importance prépondérante au drame intérieur qui se passe dans l'esprit de Salomé fut l'exemple de ses contemporains.

Ensuite, il lui semblait que la narration de Flaubert fut trop contenue, même pour un thème héroïque et ancien ; cela manquait de péché, de vice, d'horreur ; et il ne pouvait souffrir que sa divine Salomé fût réduite au rang d'une figurante. « Car », dit-il à Gomez Carrillo, « je ne puis admettre Salomé inconsciente, Salomé docile et muet instrument, non ! » Obsédé par la volupté rutilante de la couleur, il voulut qu'Elle figurât, bien plus que la Vénus des Anciens, la fatalité qu'il y a dans ce qu'on désire trop, femme, fleur, ou diamant, n'importe, ce pour quoi l'ensorcelé est prêt à tout, ce qui vit de désespoirs.

Mais une fois sa décision prise, Wilde s'est aperçu que ce ne serait pas facile de faire une pièce jouable tout entière consacrée à l'étude d'une séductrice de mythe asiatique. En faisant avancer Salomé sur le premier plan, il noyait d'ombre les autres personnages ; en reportant tout l'intérêt dramatique sur ses relations avec Iokanaan il détruisait tous les rapports de l'intrigue de Flaubert, laquelle raconte en somme la réussite du complot d'Hérodias. Du coup, il se voyait confronté par des difficultés en apparence insurmontables, car d'une part comment pénétrer et décrire la vie sentimentale d'une princesse de la famille des Hérode, séparée de lui par le sexe, le rang, et deux mille ans ; et d'autre part, comment mener à la même catastrophe une action qui n'avait plus les mêmes ressorts ni les mêmes mobiles humains ? La Salomé de Flaubert prononce exactement quinze mots, ni plus ni moins ; mais devenue figure centrale elle ne pouvait pas rester muette. Comment faire parler un être si fabuleux, incarnation de l'érotisme cruel du monde antique ?

Mais la psychologie intime d'une jeune femme tout aussi étrangère que Salomé à notre civilisation européenne, psychologie qui semble inconnaissable *a priori*, a été analysée d'une façon vraiment savante par Flaubert, dans *Salammbô* ; il appuie sa reconstruction nécessairement

conjecturale sur des textes, l'Ecriture Sainte et autres. Ainsi Wilde a pu recourir à ce roman pour étoffer son héroïne, et pour trouver des phrases, des tournures, et le ton aptes à révéler son âme lointaine. Bien entendu, le mystère reste entier, mais au moins nous pouvons faire des suppositions.

Les ressemblances ne sont pas seulement raciales ; elles sont *biographiques* pour ainsi dire, puisqu'une passion sacrilège entraîne la mort des deux princesses ; l'idée de faire tuer Salomé a probablement été suggérée à Wilde par la fin de l'œuvre de son maître. Elles luttent contre la hantise qui s'est emparée d'elles du moment qu'elles ont vu les prunelles enflammées du prédestiné dardées contre elles comme des falariques ; elles croient que le meurtre seul pourrait les soulager. « Le souvenir de Mâtho la gênait d'une façon intolérable ; il lui semblait que la mort de cet homme débarrasserait sa pensée, comme pour se guérir de la blessure des vipères, on les écrase sur la plaie »[10]. Au moment du supplice de Mâtho l'esprit de la princesse chananéenne contient un affreux mélange de volupté et de sauvagerie, et de même dans la dernière scène de la pièce de Wilde, l'amour a vraiment pour Salomé le goût du sang.

Les ressemblances sont aussi extérieures et personnelles ; comme la *Danseuse* de Gustave Moreau, l'une et l'autre de ces Orientales mystiques et sensuelles passent devant nos yeux en des attitudes stylisées. Quand elles parlent, elles semblent décrire l'invisible accompagnement des faits, des reflets, des échos ; et leurs sentiments quoique vivement ressentis, s'expriment toujours d'une façon rituellement estompée. Elles sont toutes les deux dominées par la lune et en quelque sorte identifiées avec elle. Salammbô contemple le ciel nocturne du haut de son palais et écoute les explications du grand prêtre de Tanit sur la nature d'inexorable chasteté de la froide déesse à laquelle elle s'est vouée ; son âme de vierge aspire à une pareille blancheur cruelle. Salomé s'écrie : « Elle est froide et chaste, la lune... Je suis sûre qu'elle est vierge... Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres déesses ».

L'*Hérodiade* de Mallarmé, dont Huysmans avait donné une appréciation dans *A rebours* était très bien connue de

10. G. Flaubert, *Salammbô*, Ed. Lemerre, 1879, p. 197.

Wilde, comme en témoigne l'article déjà cité de Gomez Carrillo, et a certainement contribué à dessiner cette Salomé, aussi droite, pâle et insaisissable qu'un rayon lunaire. Hérodiade est éprise de sa propre beauté, épouvantée par la réalité et l'amour humain ; elle vit dans l'attente d'une chose inconnue dont l'approche la fait frissonner, et jusqu'à ce que vienne celui qui rompra le frêle enchantement de son rêve, elle s'enfonce dans un stérile ennui, restant secrète, farouchement intacte. D'après l'Espagnol, Wilde déclamait en pleine rue, aux jours où Elle lui paraissait blonde, ces vers :

« J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle ».

L'astre des nuits, toujours favorable au poète, inonde de sa lumière ces scènes d'un beau cauchemar où Sélènê, descendue des cieux, marche parmi le nuage des cent paons blancs d'Hérode, près d'une balustrade de marbre, sur un fond d'étoiles et de cimes de cyprès.

Ainsi des deux problèmes qui menaçaient de le tenir en échec, Wilde est arrivé à résoudre le premier en dotant son héroïne du parler, de la façon de penser, et des réactions sentimentales de Salammbô : seulement, le désir confus et latent de tuer l'homme qu'elle ne peut pas oublier qu'éprouve la fille de Hamilcar devient chez la nièce du Tétrarque une terrible manie sadique. Le second était plus grave ; car en ôtant le principe moteur de l'intrigue, c'est-à-dire, la vengeance de la reine Hérodias, et en faisant déclarer à Salomé : « Je n'écoute pas ma mère. C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan dans un bassin d'argent », Wilde risquait de la rendre tout simplement odieuse. Comment mener le récit à la même conclusion sanglante, garder la responsabilité de l'amante, sans que cela soit intolérable à la conscience du spectateur ?

Il fallait faire intervenir la fatalité, pas celle des Grecs, mais cette vague quoique divine nécessité qui plane sur tout le théâtre symboliste, et principalement ombrage de

ses ailes celui de Maurice Maëterlinck. Dans ces œuvres embrumées l'homme est entouré de précipices, et va les bras tendus à travers l'obscurité ; un mot prononcé entre haut et bas éveillera de redoutables échos ; et ce ne serait pas sage d'ouvrir les yeux quand on ne sait pas ce qu'on pourrait voir. Oui, il est surtout nécessaire de ne pas apercevoir à découvert le visage d'un autre ; si on fait cela nul ne peut prédire ce qui en adviendrait ; il arriverait presque sûrement des malheurs. Le sort de toute une vie se jouerait alors dans un coup d'œil. Hjalmar dit : « Je ne l'ai vue qu'une seule fois... elle avait cependant une manière de baisser les yeux... et des cils blancs étranges ! Et son regard ! ... je voudrais revoir cet étrange regard... »[12]. De son côté la princesse Maleine, si nous pouvons ajouter foi aux dires du roi son père « a vu Hjalmar une seule fois, pendant une seule après-midi, et la voilà plus ardente que l'enfer ! »

Il y a quelque chose de fatal et d'endormi dans cet amour qu'un regard crée qui annonce la passion de Salomé pour celui qui a détourné d'elle sa face d'ivoire. Après l'exécution de saint Jean, elle se lamente : « J'étais une Princesse, tu m'as dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu... Ah! Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan ? Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée ». Voilà une conception symbolique qui permet d'innocenter Salomé, ou de lui procurer au moins cette mesure de pitié qu'on accorde aux victimes de l'Eros cruel, à Phèdre et à Sapho. Partant, l'action dérive désormais de cette idée fondamentale, ce qui la rend cohérente, sinon logique et assimilable à notre raison. Ayant accepté, une fois pour toutes, la possibilité de ce bouleversement violent d'une existence humaine que le peuple compare avec une poésie inconsciente aux effets de la foudre, nous ne rencontrerons plus rien de ce qui peut choquer l'entendement. Nous aurons le loisir d'admirer l'agencement très habile des jeux de scène, la façon dont toutes les qualités dramatiques du conte de Flaubert ont été mises en valeur, et toutes les occasions saisies de substituer un geste à un récit. Dans la phrase de Flaubert qui décrit l'arrivée du bourreau portant

12. M. Maëterlinck, *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1891, p. 27.

le chef du Précurseur : « La tête entra ; — et Mannaël la tenait par les cheveux, au bout de son bras.. »[13], Wilde a vu l'ébauche d'un étonnant tableau théâtral. Comme à l'ordinaire, anxieux de frapper les esprits, il a concentré l'attention sur la tête coupée qui, sur un bouclier d'argent, s'élève des profondeurs de la citerne, portée par un énorme bras noir ; elle semble méduser toute la cour d'Hérode de ses prunelles mortes, et voguant sur l'embrasement du vaisseau de métal précieux, elle semble suspendue dans les airs parmi les flammes multicolores des projecteurs.

Ce n'était pas tant de s'être inspiré de Flaubert qu'on reprochait à cet acte d'un antique fort moderne, que de porter dans son style et sa langue trop de souvenirs directs de la littérature décadente et symboliste. Mais faisons observer d'abord que l'influence du roman carthaginois persiste dans la facture de la prose de Wilde ; Salomé décrit ... « des Grecs de Smyrne avec leurs yeux peints et leurs joues fardées, et leurs cheveux frisés en spirales, et des Egyptiens, silencieux, subtils, avec leurs ongles de jade et leurs manteaux bruns », sur un ton à la fois indolent et exquis où l'on reconnaît quelque chose de la cadence de ce passage de *Salammbô* : « des archers de Cappadoce s'étaient peints avec des jus d'herbes de larges fleurs sur le corps, et quelques Lydiens portant des robes de femmes, dînaient en pantoufles et avec des boucles d'oreilles »[14]. Hérodias porte une mitre noire semée de perles et a les cheveux poudrés de bleu, tandis que la chevelure de Salammbô est poudrée d'un sable violet, et des tresses de perles pendent à ses tempes. Dans cette mosaïque de gemmes nous trouvons jusqu'à des réminiscences de Gautier ; lorsque l'auteur fait maudire par saint Jean les yeux d'or aux paupières dorées de la tentatrice, il s'est manifestement rappelé la description célèbre, dans *Mademoiselle de Maupin* : « le soleil ouvre tout grand son œil jaune de lion aux paupières dorées »[15].

Cependant, on n'eut pas tort de signaler les emprunts que Wilde avait faits à des écrivains de son époque ; en effet, certains d'entre eux, Maëterlinck en particulier, ont été

13. *Hérodias*, édit. citée, p. 78.
14. Ed. Lemerre, 1879, p. 4.
15. *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Lemerre, 1891, t. II, p. 10.

mis à contribution sans aucun remords. Wilde lui doit les procédés par lesquels il édifie peu à peu l'impression de crainte et de vague tristesse, comme aux approches d'un orage dont on redoute et appelle en même temps le premier éclair, qui envahit notre âme à mesure que se déroulent les dialogues préliminaires de *Salomé*. Cette traînante mélopée où se croisent la voix grêle du Page, celle plus chaude du Jeune Syrien, et les rudes accents des soldats, nous jette dans un sommeil magique. Nous appréhendons le réveil, mais ces répétitions, ces tâtonnements, ces méprises et reprises infiniment renouvelées, finissent par noyer notre volonté d'y voir clair sous une épaisseur énorme de voiles diaphanes, si bien que c'est avec un prodigieux sursaut que nous accueillons le brusque coup de cymbale du suicide du jeune capitaine. L'atmosphère d'inquiétude mystique où se complaisent les deux dramaturges est entretenue par des locutions impersonnelles : « On dirait... on dit... il ne faut pas.. il me semble que... peut-être que ». En guise d'exemples, citons quelques répliques de *L'Intruse*[15], toutes indéfinies, flottantes, chargées de mystère et de menaces :

L'Aïeul : « Il me semble qu'il ne fait pas très clair ici » (p. 225) : « Je ne sais pas ce que j'ai... on ne dit jamais ce qu'il faudrait dire... et tout est effrayant lorsqu'on y songe » (p. 266) : « il vaut mieux rester ici, on ne sait pas ce qui peut arriver » (p. 226).

Un danger est aposté derrière tous les arbres, la limpidité des verres d'eau est suspecte, tout n'est que présage de mort, vols d'oiseaux, bruissements de feuilles, murmures du vent ; l'âme même a froid au milieu de cet univers hagard ; d'où la lenteur des personnages de Maëterlinck à entendre et à répondre. Quelque chose de ce manque de contact avec la réalité, dû non plus à l'épouvante mais à l'amour-maladie, subsiste dans le drame de Wilde. Ainsi, sans écouter les prières du Jeune Syrien, Salomé raconte son rêve éveillé. Mais la peur d'agir existe également dans les deux pièces que nous avons si souvent comparées. Hjalmar dit : « Il ne faut jamais écouter aux portes. Il arrive des malheurs quand on écoute aux portes », et le Page d'Hérodias avertit son ami du péril qui peut

16. Bruxelles, Paul Lacomblez, 1898.

naître du contact des regards : « Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... Il peut arriver un malheur ». « Pourquoi lui parler ? Pourquoi la regarder ? Oh ! il va arriver un malheur ».

Sa qualité d'étranger a valu à Wilde des critiques malveillantes sur la pauvreté de son vocabulaire qu'on a épargnées à Maëterlinck. Cependant, il ne fait qu'exploiter un procédé découvert par le poète belge, lequel se base essentiellement sur le désagrégement de la signification qui se produit lorsqu'on ressasse sans cesse le même assemblage de syllabes. A force de se redire mille fois un mot comme « encre » on arrive à en oublier le sens, et ces cinq lettres se dressent devant nos yeux comme autant de preuves de ce qu'ont de profondément mystérieux les choses que nous croyons les plus ordinaires. A plus forte raison lorsqu'on répète des vocables indéfinis, illimités, comme « étrange », « sombre », « malade », « pâle », « mort », doit-on éprouver le malaise de quelqu'un qui, après s'être longtemps contemplé dans une glace, commence à douter vertigineusement de sa propre identité. Si les mots ne nous obéissent plus, que ferons-nous ? Si chacun d'eux cache une suite infinie de sens, de plus en plus lointains sans cesser de se tenir et de s'amplifier les uns par les autres comme une enfilade d'appartements royaux vus dans un miroir, quelle sécurité pourrons-nous avoir, que restera-t-il de la banalité plane sur laquelle nous nous promenions à notre aise ?

Les drames de Maëterlinck ont été joués avec succès par des marionnettes ; ce n'est pas étonnant, car les personnages les plus importants ne sont pas ceux qui sont inscrits dans la liste des *dramatis personae*. Des forces inconnues, qu'on devine malveillantes, guettent la jeunesse et le bonheur, emportant tout ce qui éveille leur attention par le mouvement, les rires, les cris de joie. La présence ténébreuse de la mort entoure l'humanité, comme la nuit antique écrasait de sa noirceur menaçante les premiers humains grelottant auprès de leur feu. Wilde a conservé un peu de cette atmosphère ; le page d'Hérodias conseille à son ami de rester tranquille, de ne pas tenter les puissances du néant en parlant à la princesse redoutable. Mais le poète est trop amoureux de la forme, trop sensuel et païen pour suivre Maëterlinck jusqu'aux dernières limites de l'expression qui tâche à rendre l'inexprimable, pour s'aventurer dans les

pâles contrées du mystère ; il n'a presque pas d'inquiétudes métaphysiques. Le Belge, assis dans la caverne des ombres, s'inquiète de ce qu'il ne peut pas voir ; l'Irlandais, se console par la beauté des reflets ondoyants.

Aussi n'y a-t-il qu'un seul personnage surnaturel qui soit commun aux ouvrages dramatiques des deux auteurs, la lune. Chez Maëterlinck elle est une espèce de chœur grecque qui vient annoncer les infortunes et les trépas avant leur passage du monde transcendantal dans le monde sensible ; quelquefois également, un miroir où chacun peut voir la couleur de son âme et l'être désiré qui la remplit. Par exemple, dans *La Princesse Maleine* Vanox s'écrie : « Le ciel devient noir, et la lune est étrangement rouge » : dans *Salomé*, Hérode dit, avant que commence la danse terrible : « La lune est devenue rouge comme du sang ».

Mais le plus souvent, dans *Salomé*, on ne lit sur le visage de Tanit que ce qui obsède l'esprit ; le jeune Syrien compare la lune a une petite princesse ; pour le Page elle ressemble à une morte qui cherche à se couvrir avec un linceul ; Hérode y voit l'image de ses appétits fiévreux : « On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi... Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre... » Hérodias répond que la lune ressemble à la lune, voilà tout.

Généralement Wilde écrit avec très peu de mots, d'une manière dépouillée qu'il tient de l'imitation du dramaturge belge, mais la sobriété n'exclut pas la couleur, ni de curieuses expériences dans les « correspondances » symboliques entre les sons, les odeurs, et les teintes. C'est sans doute après avoir relu les *Fleurs du Mal*, où se trouvent les vers suivants :

> « O métamorphose mystique
> De tous mes sens fondus en un !
> Son haleine fait la musique,
> Comme sa voix fait le parfum ![17] »

que Wilde créa cette inflorescence du verbe : « Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums, et quand je te regardais j'entendais une musique étrange ! » Puis,

17. Edit. définitive, Calmann-Lévy, p. 76, XLI

lorsque Salomé entonne son hymne en louange de saint Jean, c'est un nouveau déroulement de comparaisons dont le moins qu'on peut dire c'est quelles valent bien celles de René Ghil ; la Danseuse déclare que : « Le silence qui demeure dans les forêts n'est pas aussi noir », (que les cheveux de celui qu'elle désire), et que : « Les cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois, et font peur à l'ennemi ne sont pas aussi rouges » (que sa bouche).

Son magnificisme a orné ce thème de plus de joyaux que n'en peignit Gustave Moreau ; dans le passage où le roi Hérode tente sa nièce de l'offre des bijoux qu'il avait tenus cachés, on est ébloui d'un autre poème en prose semblable à ceux contenus dans le *Portrait de Dorian Gray* et *Le Pêcheur et son Ame*, dont l'inspiration vient presque certainement de *Salammbô*.

L'éclat des pierreries est égalé par l'intensité des passions ; seule dans le théâtre symboliste, cette pièce est une affirmation, et non pas une question ou une plainte. C'est pourquoi, portée par la musique de Strauss, elle a des chances de survivre à tout ce qu'ont fait dans ce genre les Samain, Viélé-Griffin, Saint-Georges de Bouhélier, et même les Paul Claudel.

SA PROSE

a) Contes et nouvelles

Sous cette rubrique nous serons obligés de grouper des écrits de valeurs fort diverses. Pour quelques-uns nous adopterons un moment, afin de mieux la ruiner ensuite, l'opinion de Lord Alfred Douglas qui voudrait les assimiler tous indistinctement à la production courante des magazines anglais de l'époque. Bien entendu, nous ne nous rangeons à son avis qu'en ce qui concerne *The Model Millionaire*, et *The Sphinx without a Secret*, et encore entendons-nous distinguer entre l'histoire banale qui leur sert de point de départ, et la manière limpide et coulante, à laquelle ces opuscules, simples paradoxes mis en action, doivent de n'être pas tout à fait éphémères. Sans doute l'ami d'Oscar Wilde a eu raison de trouver que certains admirateurs professionnels avaient loué sans discernement ; l'auteur lui-même, quoique très rarement incommodé par l'odeur de l'encens, n'aurait pas souffert qu'on le compromît en surfaisant de pareilles babioles. Car on doit être singulièrerement partial pour soutenir la parfaite originalité de la donnée de *The Model Millionaire*.

Faute d'argent, un charmant jeune homme, Hughie Erskine, se voit dans l'impossibilité d'épouser sa préférée. Un jour, il entre par désœuvrement dans l'atelier de son ami Alan Trévor, peintre à la mode, et mû de pitié par l'aspect minable d'un vieux modèle grelottant sous les haillons d'un mendiant, il lui fait l'aumône de sa dernière pièce d'or. Mais le clochard présumé n'est autre que le célèbre baron Hausberg, qu'une fantaisie d'homme riche a momentanément affublé de cette défroque pittoresque. Le baron s'intéresse à son bienfaiteur, apprend sa gêne et lui envoie un cadeau de noces de dix mille livres.

Si tant de convenu dans la matière n'était pas compensé par des qualités éminentes de forme, on reconnaîtrait le bien-fondé du jugement de Lord Alfred Douglas. Mais justement le travail de l'artiste relève toujours chez Wilde ce que peut avoir de plat et d'insignifiant le premier état de son ouvrage. Ici notre mouvement de révolte, à peine esquissé, se dissipe bien vite devant le brillant d'un style alerte, et le charme d'un dialogue où abondent des traits de cette force : « Il y a des moments où l'Art atteint presque à la dignité du travail manuel [1] ». Wilde s'y montre impertinent et ironique à tel point qu'on le soupçonne d'avoir tout machiné uniquement en vue du mot de la fin : « Les modèles millionnaires sont assez rares mais, parbleu, les millionnaires modèles le sont encore plus [2] ». La plaisanterie est d'origine française, dépendant si entièrement de la position de l'adjectif que l'anglais ne la reproduit qu'imparfaitement, ce qui nous porte à croire que l'écrivain l'a enlevée telle quelle au hasard de ses lectures. Elle n'est pas isolée ; l'influence qui fait le sujet de notre enquête se manifeste un peu partout, et des locutions françaises sont parsemées dans la conversation, employées selon des principes que nous discuterons plus bas, pour créer la suggestion d'un milieu aussi affranchi que cosmopolite. L'exemple le plus curieux de cela, c'est une citation approximative de Dumas fils, dans la langue originale. On retrouve ainsi, légèrement changée, une phrase : « Son affaire, c'est l'argent des autres », à laquelle l'auteur de *La question d'argent* avait donné la tournure suivante : « Les affaires, c'est bien simple, c'est l'argent des autres ».

Huysmans avança que le poème en prose peut renfermer en son vase étroit l'essentiel d'un long roman ; Baudelaire et Stéphane Mallarmé furent d'accord avec lui. S'ils ne se trompèrent pas *The Sphinx without a Secret* qui s'avère assez lyrique de ton et d'une facture suffisamment ramassée pour mériter ce titre, contiendrait en puissance l'étude d'un cas singulier de psychologie féminine, semblable à celui que Paul Bourget a traité dans *Cruelle Enigme* (1885). D'ailleurs, Wilde a dit tout le bien qu'il pensait du péné-

1. *Lord Arthur Savile's crime and other stories*, édit. Methuen 5e, 1911, p. 137.
2. *Ibid*, p. 142.

trant critique de mœurs dans *Intentions* [3], et bien que ce fût un livre plus récent *Le Disciple* (1889) qu'il choisit comme représentatif de son œuvre, nous sommes convaincus que *Cruelle Enigme*, qu'il avait certainement lu, lui procurait des satisfactions plus raffinées. Quoiqu'il en soit de ces questions de détail, impossibles à élucider en l'absence d'une autobiographie, il est difficile de ne pas évoquer le souvenir de Paul Bourget devant le dilemme insidieux et poignant que Wilde nous propose ici avec son sourire le plus faux. Lady Alroy était-elle coupable, ou avait-elle tout simplement la manie du mystère ? Plusieurs ans après la mort soudaine de cette femme étrange, voilà ce que se demande avec une angoisse toujours aussi vive son ancien prétendant, Lord Murchison, dont l'amour se repaît de souvenirs et s'exaspère de tout l'inconnu qu'il ne pénétrera jamais.

La confession du gentilhomme a pour cadre Paris. Lord Murchison y rencontre le narrateur, masque transparent de Wilde, assis sur la terrasse du Café de la Paix, en train de goûter à la fois la saveur mordante d'un apéritif et le plaisir si parisien de voir défiler ses semblables. Il l'emmène dîner dans l'île du Bois, et là, devant une nappe blanche, confidente attitrée des sentimentaux, il lui déverse dans l'oreille cette histoire qui nous laisse rêveurs, et qui aussi, c'est le cas de le dire, nous apporte une impression de déjà-entendu. Combien de fois, en effet, n'a t-on pas retrouvé ce même décor, ces mêmes messieurs devenus soudain attendris et loquaces, le coude sur une table desservie ? Une bonne moitié de l'œuvre des meilleurs conteurs français du XIX^e^ siècle débute de cette façon quasi sacramentelle. Par contre, on ne trouverait rien de semblable dans les feuilles vulgaires où Lord Alfred Douglas veut voir l'inspiration de *The Model Millionaire* et de *The Sphinx without a Secret*. Et ceci nous ramène par un chemin détourné à son propos que nous avons rapporté en tête de cette section, lequel contient une vérité, à savoir : ces deux ouvrages n'ont rien de bien extraordinaire, ni de bien original, surtout pour qui ne peut admirer l'inutile floraison du style. Emporté par sa verve, tel Léon Bloy, il méconnaît l'intention de Wilde : faire en même temps acte de jour-

3. Edit. Methuen, 5^e^, 1911, p. 12.

naliste et œuvre d'art, à l'instar de Jean Lorrain, Catulle Mendès, Jules Lemaître. Quand Wilde était à Paris, il lisait le *Figaro*[4], l'*Echo de Paris*, et les revues littéraires, particulièrement celles d'avant-garde ; chez lui, il recevait régulièrement *La France*[5], en dehors de tout l'amas de chroniques de la mode que son poste de rédacteur en chef du *Woman's World* l'obligeait à parcourir, sans trop de répugnance, il est permis de croire. La supériorité de la littérature occasionnelle contenue dans quotidiens et hebdomadaires ne lui échappa pas, comme en témoignent ces phrases de sa lettre à Leonard Smithers[6]. « Je m'étonne que vous ne songiez pas à publier une série de traductions du français. Il paraît, chaque semaine, dans les journaux de Paris, deux ou trois nouvelles parfaites — pleines d'esprit et invariablement brillantes d'idées... ». La légèreté de touche et l'aisance, autant que les vertus solides de ce qui n'était destiné, après tout, qu'à briller et à disparaître, le frappèrent, et bien qu'il ne prévît pas qu'il allait recueillir un jour les fragments qu'il éparpilla au hasard de ses commandites, pour en faire la collection de 1891, il œuvra chaque morceau avec une conscience de mosaïste.

Il y avait, certes, des périodiques anglais dont les articles ressemblaient beaucoup aux deux morceaux que nous venons de considérer, mais la relation était inverse ; c'était le *Yellow Book* et le *Savoy* qui suivaient Wilde, puisque les nouvelles sont de la période 1887-1891, tandis que l'existence tumultueuse du *Yellow Book* fut tout entière comprise entre les mois d'avril de 1894 et de 1895, et qu'une seule année, 1896, vit naître et mourir le *Savoy*. Parmi leurs rédacteurs, deux groupes se détachent ; ceux qui s'étaient assimilé directement les procédés de Wilde, et ceux qui allaient sur ses brisées en s'inspirant de Guy de Maupassant et d'autres réalistes français. Avec les premiers se classent plus ou moins nettement Beerbohm, Dowson et Beardsley ; les derniers comprennent Crakanthorpe, Harland, et, pour varier, l'inénarrable, Victoria Cross. Disons en passant que les écrivains qui étaient entraînés à la remorque de Wilde,

4. Dans *The real Oscar Wilde*, p. 257, Sherard nous décrit la façon distraite dont Wilde feuilletait ce journal, tout en ayant retenu les points les plus importants.

5. Cf. *Reviews*, Methuen 1908, B.N. p. 205.

6. *Mercure de France*, 1912, janvier-février, p. 436.

qu'ils en convinssent ou non, se distinguaient par leur écriture artiste et par leur fantaisie charmante. Ils ont survécu grâce à ces mérites, cependant que les Zola en herbe que le public des « années 90 » leur préférait, par cela même qu'ils satisfaisaient au goût moyen de leur temps, se sont montrés impropres à plaire dans le nôtre.

Moins ordinaires sont *Lord Arthur Savile's Crime* et *The Canterville Ghost*, encore qu'il leur reste des oripeaux de morale et d'esthétique victoriennes en quantité suffisante pour atténuer la rudesse de leur nouveauté. Nous n'en sommes plus aux pochades sans conséquence ; ces contes annoncent et préparent les œuvres par lesquelles Wilde vivra. Le premier contient déjà des scènes et des répliques qui n'ont rien à envier, pour leur fumet de mondanité cynique, aux comédies fringantes de la grande époque. On y entend le rire cristallin d'une Lady Windermere qui ne paraît se douter qu'elle figurera un jour la parfaite épouse anglaise ; d'ailleurs, ce n'est que son nom qu'elle prête à l'héroïne de *Lady Windermere's Fan* ; son individualité se retrouve sous les traits de Lady Alroy et de la Duchesse de Monmouth dans *Le Portrait de Dorian Gray*. (A ce propos, nous voudrions, en passant, appeler l'attention du lecteur sur les velléités balzaciennes de notre auteur ; il comptait évidemment étendre et parfaire un système de nomenclature qui doit son origine peut-être à un hasard, mais qui lui plaisait davantage chaque fois qu'il y pensait. Pour ces premières répétitions de noms et de titres il a consulté des cartes des provinces ; de petits villages comme Hunstanton, Allonby, Illingworth, Windermere ont eu l'honneur de servir de parrains aux personnages de son théâtre. Si ce procédé n'est pas exclusivement l'invention de celui qui édifia *La Comédie Humaine* du moins il est typiquement français, et a été employé par toute une lignée d'écrivains, de Dumas père jusqu'à Marcel Proust).

Parallèlement, Lord Arthur Savile, quoique plus à son aise dans la forêt des sortilèges, et portant plus allègrement le poids de son incube destin, n'en préfigure pas moins l'amant de Sybil Vane. Tout le passage qui décrit sa révolte contre l'arrêt qu'une fatalité bizarre a tracé dans sa chair, sa fuite éperdue, ses errements à travers un Londres fantomatique où tournent en sarabande, jusqu'à ce que

vienne l'exorcisme de l'aube, des figurants de sabbat faits de brouillard et de flamme, a passé dans le chapitre VII du roman.

L'influence française est particulièrement apparente dans le ton de « fumisterie » macabre sur lequel Wilde traite du surnaturel, car, quelques Russes comme Gogol mis à part, raconter les pires atrocités, mêlées à des apparitions, d'une voix unie et tellement soutenue, calme, claire et aisée, convertir l'horrible en une matière de délices pour l'esprit, cela n'appartient qu'à Villiers de l'Isle-Adam et à ses ancêtres littéraires. Essayons donc, à présent, de dégager cet élément des causeries spirituelles et des incidents grotesques qui le voilent ou le mitigent. Lord Arthur Savile, à la veille d'épouser une jeune fille de son monde, rencontre dans une soirée une espèce de mage familier que Lady Windermere promène partout en laisse. L'aspect ridicule de ce Docre bourgeois n'exclut pas toutefois une profonde science, et la chiromancie n'a plus de secrets pour lui. Après s'être longtemps penché sur la main du jeune noble, il lui prédit qu'il assassinera. En proie à un affolement compréhensible, Lord Arthur arpente les rues désertes jusqu'au jour, mais revient vite à des sentiments plus généreux. Coûte que coûte, il fera son devoir ; puisque ainsi le veut la trame préétablie des choses et des êtres, il tuera ; mais il accomplira son forfait avant que l'hymen ne l'unisse à l'innocente Sybil Merton. Alors libéré à tout jamais, il pourra couler des jours exempts de peur et de remords. Mais ses tentatives louables échouent unanimement ; il ne parvient ni à empoisonner une vieille cousine, ni à faire sauter son oncle. Finalement le désespoir l'amène sur les bords de la Tamise à l'heure où les étoiles pâlissent devant l'aurore, et là il voit le prophète du malheur qui regarde paisiblement l'eau noire moirée des mille reflets de cet interminable collier de perles que sont les réverbères des quais. Il s'élance, agrippe le trop véridique devin, le fait basculer par-dessus le parapet, et les ondes du fleuve sinistre l'emportent tel qu'un cruel songe, au loin, vers la mer. Avec lui s'en va le maléfice, et sans craintes pour l'avenir, Lord Arthur Savile sera désormais à même de goûter dans le mariage le bonheur un peu alangui d'un homme qui s'est souverainement bien comporté en des circonstances difficiles.

Nous nous sommes expliqué ailleurs sur l'absence to-

tale d'« humour » germanique chez Wilde. Ses propos facétieux et ses situations amusantes égayent par ce qu'ils renferment d'une fantaisie de logique pervertie. En effet, une fois acceptée la prémisse qu'il est possible de tirer des conclusions certaines de la configuration des lignes qui plissent la paume humaine. l'obligation morale, à la fois cocasse et terrible, qui pèse sur Lord Arthur Savile ne fait plus de doute. Il doit égorger quelqu'un, et c'est par un raffinement de dialectique Ubuesque que la victime qui s'offre est précisément le sorcier responsable. Si Sterne, Swift, Peacock, ou tout autre « humoriste » avait écrit *Lord Arthur Savile's Crime*, il y aurait un petit changement très significatif ; le héros agirait de même, mais sans croire à une inéluctable nécessité ; parce que, en somme, cela serait délicieusement absurde et brutal. M. Francis Carco [7] a su démêler que l'« humour.. est surtout basé sur la violence physique », et vraiment un Saxon de pure race éprouverait les plus âpres jouissances à jeter à l'eau un charlatan inoffensif qui ne pourrait protester sans avouer sa supercherie, faisant ainsi dans la sphère de l'action ce qui correspond à un insolent coq-à-l'âne.

Quand une intelligence latine, froide, claire et impitoyable, comme celle de Villiers de l'Isle-Adam, a longtemps erré sur les confins du réel à la recherche de problèmes redoutables, les pages où elle consigne ses découvertes ont souvent, en plus de leur étrangeté, un caractère féroce. L'auteur y poursuit, pour ainsi dire, une affreuse propagande par le fait ; il ne se contente pas de nous dire que nous déraisonnons, il nous le prouve par la gesticulation sanglante de ses marionnettes. Mais quoiqu'il soit tout aussi sévère qu'un « humoriste » véritable, il ne perd jamais de vue l'utile ; il enseigne une morale excentrique, si l'on veut,

7. *Mercure de France*, juillet-août 1914, *Réflexions sur l'humour*. L'article de M. Carco débute ainsi : « Je pense qu'on accorde en France, depuis quelques années, un sens trop étendu au mot *humour*. Certains le confondent volontiers avec l'esprit ou la fantaisie ». Il fait observer que « l'humour.... est surtout basé sur la violence physique ». Ensuite, poursuivant son analyse, il dit : « L'Angleterre, où l'on a voulu voir la patrie classique de l'humour, a ses gens d'esprit, ses fantaisistes... Wilde fut un fantaisiste délicieux ». M. Carco cite et commente ici le poème en prose au sujet de la pièce à l'effigie d'un roi fabuleux : « Partant du même point, un humoriste eût imaginé une histoire de ce genre..... », (une excellente anecdote, qu'il est inutile de rapporter, mais qui fait très bien ressortir la différence entre les deux espèces de plaisanterie).

mais sincère, et partant, la saine façon de conduire notre entendement. Par contre, Smollett ou De Quincey se moquent bien de l'effet qu'auront leurs écrits.

Examinons *L'héroïsme du docteur Hallidonhil*[8]. Nous y voyons un poitrinaire désespéré qui, conseillé par le célèbre spécialiste de se mettre au cresson, est guéri, contre toute espérance, par ce régime bizarre. Il revient transformé en colosse. Son bienfaiteur l'abat d'un coup de révolver, lui arrache les poumons, et se met à les étudier. Ne reconnaît-on pas chez le créateur d'une pareille fantaisie ou apologue, un état d'esprit essentiellement semblable à celui de Wilde? N'y a-t-il pas là une supposition préalable tout aussi bizarre, qu'un médecin est tenu de savoir, en travers de toutes lois humaines et divines ? Les conséquences ne sont-elles pas rigoureusement déduites ? Donc, en résumé, la qualité du rire chez ces deux écrivains est la même ; la sauvagerie des événements d'où il se dégage , ne doit pas nous les faire prendre pour des « humoristes », car ils ont avant tout le souci de persuader, et il n'y a aucun laisser-aller ni dans le style, ni dans l'argumentation. En tant que conteurs ce sont des sophistes ricanants et macabres.

Ironiques, ils bafouent le sentimentalisme et l'éthique bourgeoise ; les sermons à rebours de Tribulat Bonhomet trouvent un écho dans les réflexions de Lady Windermere et de Lord Arthur Savile. L'homme aux lunettes sombres, le tueur d'hermines, aurait approuvé les raisons par lesquelles Sir Simon Canterville justifiait le meurtre de sa femme.

Avant de quitter cet aspect de la question, l'éloignement pour les vagues conjectures qui doit présider à tout travail sérieux rend indispensable l'aveu qu'il n'existe pas de preuve formelle de l'action de Villiers de l'Isle-Adam sur Wilde. Aucune allusion au fantastique descendant des preux n'a pu être relevée ni dans l'œuvre imprimée de celui-ci, ni dans cette partie de sa correspondance qui n'attend pas encore le jour de sa libération des coffres d'amateurs américains. Mais, par ailleurs, le champ des probabilités est très étendu. Indiscutablement l'auteur d'*Elen* a marqué de son empreinte plusieurs passages des *Intentions*, et de telles traces ne peuvent être laissées que par une fréquen-

8. Villiers de l'Isle-Adam: «*Derniers contes*», *Mercure de France*. 1909, p. 45.

tation assidue. Il ne nous semble pas inadmissible, alors, que Wilde ait feuilleté de sa manière apparemment distraite quelques livres de l'infortuné poète, et sa mémoire verbale étant prodigieusement développée, cela a suffi pour lui en faire absorber l'essentiel. D'autre part, connaissant Stéphane Mallarmé et Adolphe Retté, comment Wilde aurait-il pu tout ignorer de la doctrine de celui qui ne fut pas le moindre des trois grands théoriciens du symbolisme? Il est certain que chez Mallarmé, où fréquentait jusque dans les derniers temps Villiers de l'Isle-Adam, on parlait souvent de lui avec bienveillance, et en faisant un tour d'horizon au profit d'un étranger de passage on n'aurait eu garde d'oublier celui dont l'œuvre était une des manifestations les plus caractéristiques de l'esprit nouveau qui soufflait où il voulait, certes, mais principalement, croyait-on, de façon à gonfler les voiles de la galère symboliste. Se virent-ils là où dans les cafés de Montmartre dans lesquels Villiers promenait quelquefois sa silhouette râpée ? Nous penchons pour la première hypothèse, d'une conversation dans le salon de Mallarmé, mais encore nul témoignage précis ne vient appuyer nos suppositions. M. Robert Sherard [9] croit que la pauvreté de Villiers l'aurait tenu éloigné des lieux où se pavanait un Oscar dont l'habillement naturel ou, pour ainsi dire, la carapace, semblait être à cette époque la tenue de soirée.

Quand, en 1883, Wilde dîna avec Edmond de Goncourt et lui confia que le « seul Anglais qui avait lu Balzac, à l'heure actuelle, était Swinburne » [10], il donna ainsi les prémices d'une révélation qui ne réussit pas à tirer Victor Hugo de sa torpeur digestive [11], quoiqu'elle intéressât vivement Auguste Vacquerie et les autres habitués de ces séances si particulières. Au cours de l'entretien déjà mentionné Edmond de Goncourt réédita-t-il la méchante plaisanterie de Paul Bourget sur Villiers, qu'il avait notée dans son journal en date du 4 février 1882 ?

Finalement, qelle objection y a-t-il à voir en l'un des deux littérateurs anglais que met en scène *Le sadisme*

9. Cette opinion est contenue dans une lettre que le biograpne de Wilde nous adressa (2 septembre 1934).

10. De Goncourt, *Journal*, Charpentier, t. VI, p. 256, le samedi 21 avril 1883.

11. Cf. Sherard, *Oscar Wilde, the story of an unhappy friendship*, p. 16.

anglais[12] Oscar Wilde lui-même, puisque ce curieux ambassadeur des lettres anglaises déclare que « Notre poète vraiment national est A. Charles Swinburne », et qu'il pose éperdument à l'expert ès vices rares.

Nous nous empresserons de dire que seul le souci de la complétion a motivé notre rappel de toutes ces possibilités ; en dehors de la parenté de nature et d'esprit qui réunit Wilde et Villiers, plus rien de stable et de sûr.

A envisager *Lord Arthur Savile's Crime* sous le rapport du style, on y distingue trois genres séparés entre eux et facilement reconnaissables. D'abord tout ce qui touche à la vie frivole et artificieuse des réunions mondaines, des clubs, et des châteaux, est traité avec cette impertinence souriante qui fera la fortune des comédies. Le dialogue à facettes ,plein de paradoxes et d'épigrammes, rivalise déjà avec ce que Dumas fils a trouvé de mieux. Wilde entame sa refonte des proverbes avec cet aphorisme : « The proper basis for marriage, is a mutual misunderstanding ». De l'insincérité élégante des conversations, qui nous enlève toutes les bornes de notre pensée, à l'artificialité hoffmannesque du récit, il n'y a que ce pas qu'on franchit en sortant d'un salon dans la nuit, où, la tête encore bourdonnante des choses qu'on a entendues, on met en doute l'existence des fiacres et s'en va à pied plutôt que de se livrer à un cocher fantôme. C'est cette illusion, nette, quoique difficile à rendre, que nous procure la seconde manière, soit que Wilde l'emploie à orchestrer les nocturnes lunaires qui sortent des pierres de la ville endormie à l'écho des pas de Lord Arthur Savile, marchant pauvrement sur son ombre solitaire, soit que, dans une pareille atmosphère de songe, il nous raconte des crimes dont certainement le matin innocentera le criminel. Comme devant telles pages de Villiers de l'Isle-Adam, on est prêt à s'écrier : «Combien tout avait l'air irréel ! Comme tout ressemblait à un rêve étrange ! »[13]. Egalement, une fois arrivé à ce point de fantaisie, la poésie pure n'est pas loin, et les passages de cette sorte, que d'ailleurs nous traiterons à part, forment la troisième catégorie. En dépit de ce mélange, l'unité d'im-

12. Villiers de l'Isle-Adam, *Derniers contes*, édit., citée p. 91.
13. « *Lord Arthur Savile's crime and other stories* », édit. citée, p. 55.

pression reste entière, car la même règle a toujours servi de guide à l'artiste : prendre en tout le contre-pied de ce qui est habituel et connu.

The Canterville Ghost n'est pas un moins digne exemple de cet art de feinte et de transposition. Bien que l'auteur n'y ait pas allumé de lustre, ni déployé de tapis rouge, il nous présente quelques mondains, dont Lord Canterville, charmant comme seul peut l'être un homme nourri de la fausseté délicieuse des convenances, et son ancêtre, Sir Simon, qui, après s'être promené en linceul parmi les frayeurs de ses neveux et les pâmoisons des petites bonnes, ne déteste pas la plaisanterie. Comme à Bentinck House, on cause avec esprit, et de la façon dont on jongle avec les idées naît une incertitude sur la solidité des choses. Mais dans ce conte, la narration et la description tiennent beaucoup plus de place que les causeries ; ce sont elles qui se chargent d'endormir peu à peu notre bon sens. Ainsi des trois éléments que nous avons classés plus haut : mensonge spirituel et malicieux, sel du discours, mensonge en action, déformation de la nature et des êtres, mensonge suprême du lyrisme, les deux derniers seulement jouent un rôle vraiment considérable ici. Cette histoire d'un spectre consciencieux, maté, après une lutte pleine d'incidents hautement comiques, par le prosaïsme d'une famille américaine relève de l'attitude goguenarde devant le surnaturel qu'ont adoptée depuis Voltaire toute une lignée d'écrivains français. En Angleterre, la littérature a eu pas mal de fantômes ; Dickens les a même représentés dans des postures fort ridicules, mais jamais on n'est arrivé à cette acceptation du mystère qui permet à Anatole France de faire dialoguer un homme avec un ange ou un démon, familièrement et comme de plain-pied. Dans un pays de brume les revenants ne prêtent pas ordinairement à sourire.

Intéressant à plusieurs titres, comme marquant une étape dans l'évolution qui aboutit au roman, et comme résumant la beauté perverse des nouvelles précédentes, *The Portrait of Mr. W. H*, est redevable de ses données essentielles à l'influence française. Mais quoi de plus anglais, dira-t-on, qu'un ouvrage où Wilde tâche manifestement de dresser le spécimen monumental de la «critique créatrice» en examinant en même temps une hypothèse très curieuse

sur l'identité de l'éphèbe pour lequel Shakespeare rima ses meilleurs sonnets, et les répercussions de cette théorie sur la vie moderne ? A cela nous répondrons d'abord que s'il n'avait pas lu *Mademoiselle de Maupin*, l'idée d'identifier *Mr. W. H.* avec un jeune acteur de la troupe du Globe Théâtre, interprète du rôle de Rosalind, n'aurait jamais pris dans son esprit cette force qui fait tourner souvent à la rhapsodie un écrit qui veut être objectif. Encore un livre empoisonneur ! Car depuis qu'il eut subi le servage de ce monstre charmant, de Théodore de Sérannes, il ne cessa de rêver à une Rosalind aux formes grêles et ambigües. Son étrange idéal de beauté formelle qu'il décrivit dans *Wasted Days* [14] se concrétionna lentement sous les traits de ce personnage, de sorte que Cyril Graham, avatar de *Mr. W.H.*, a presque nécessairement le teint de fille, les yeux violets, et la chevelure dorée que le pinceau de Clouet jadis fixa, et qu'on n'est aucunement surpris d'apprendre que le jeune homme a remporté un succès à Cambridge en jouant *Comme il vous plaira*. Wilde insiste tant sur le trouble où celui-ci jette les spectateurs, inhabiles, comme le chevalier d'Albert, à décider si le costume ment ou non, s'il y a trois ou quatre degrés dans la substitution, qu'il finit par gêner ses admirateurs les plus convaincus. C'est une véritable obsession qui le pousse à voiler des nuages colorés de sa poésie une réalité qu'il ne savait ni taire ni défendre. Mais sans indignation déplacée poursuivons notre analyse, et signalons que Dorian Gray descend en droite ligne de Cyril Graham, représentant un type plus achevé de cette créature fabuleuse, l'Androgyne, chère à Gautier [15] et à quelques auteurs symbolistes. Cependant, pour ménager un public déjà soupçonneux, Wilde sépara les deux conceptions de l'Androgyne et de Rosalind qui se confondaient dans son imagination, et ce fut Sybil Vane qui, vêtue, d'un pourpoint de velours couleur de mousse et d'un haut-de-chausses brun, conquit l'admiration du jeune aristocrate quand pour la première fois il la vit errante sous les palmiers et les chênes de la forêt chimérique des Ardennes. L'auteur se dédommage en louant complaisamment la taille svelte et presque garçonnière de la comédienne, la finesse de ses attaches et

14. *Poems*, édit. Methuen 1908. B.N. p. 244.

15. Cf. *Mademoiselle de Maupin*, édt. Charpentier 1895, p. 224. et le *Guide de l'amateur au musée du Louvre*, Charpentier 1882, p. 14-66.

ses allures de chasseresse, et jamais son style ne fut plus pictural que lorsqu'il nous donne la sensation de la soie luisante de ses atours. On commence à voir tout l'arrière-fond inavouable qui a conduit Wilde à s'attacher à l'explication fantaisiste que Mr. W. H. fut un membre de la troupe de Shakespeare. Il paraît évident que le point de départ de sa conjecture doit être recherché dans l'excitation morbide que détermina la lecture des endroits connus de *Mademoiselle de Maupin*, jointe à la curiosité spéciale à l'égard des *Sonnets* qui le travaillait à cette époque.

Pour les événements se déroulant sur le plan matériel, à Londres de nos jours, qui encadrent pour ainsi dire la vision d'un autre temps, nous revendiquons également une inspiration française. Quelle est la partie essentielle et décisive de l'intrigue ? Ce n'est ni la fabrication pour les besoins de la cause du portrait de Mr. W. H. ni le suicide de Cyril Graham. C'est le transfert de l'un à l'autre des personnages, comme si c'était un objet tangible qu'on se passerait de la main à la main, de la croyance en Willie Hughes ; c'est surtout la façon dont le narrateur, converti par une étude détaillée des *Sonnets* écrit à son ami Erskine une lettre fiévreuse et délirante qui parvient à lui inculquer une foi que déjà le premier ne ressent plus. Car il n'a pas plus tôt exposé sa certitude qu'elle l'abandonne ; l'énoncé de ses sentiments les condamne à mort. D'ailleurs, il voit clair dans ce bouleversement mystérieux de son être ; il dit : « en donnant pleine expression à une passion, j'avais épuisé la passion elle-même »[16]. Cette notion paradoxale s'est-elle éclose toute seule dans l'esprit de Wilde ? Nous croyons savoir que non, puisque Adolphe Retté avait très souvent enseigné au cours des entretiens familiers auxquels Wilde assista, ce qu'il coula dans la forme définitive de cette phrase des *Mémoires de Diogène*[17] : « Une expérience, déjà passablement éprouvée, m'apprit, en effet, que rédiger ses propres émotions, c'est les amener à un degré de floraison tel qu'ensuite il ne leur reste plus qu'à se faner et à s'effriter en poussière ».

Les deux éléments donc qu'on ne saurait retirer sans que tout s'écroule sont de provenance française. Mais que

16. *Lord Arthur Savile's crime and other stories*, édit. citée, p. 189.
17. Adolphe Retté, *Mémoires de Diogène*, Paris, Fasquelle, 1903, p. 8.

penser de l'ensemble qui naît de leur rencontre, surtout de l'éloge audacieux de l'amour socratique, ayant pour but déclaré de « mettre l'honneur de Shakespeare à l'abri du souvenir d'une intrigue banale » ? D'où Wilde puisa-t-il l'assurance de livrer de telles pages à l'imprimeur ? Ce ne fut certes pas de l'exemple d'un écrivain victorien ; une censure implicite sévissait contre le moindre écart ; tous les fronts étaient courbés sous la loi, et Walter Pater lui-même avait dû faire amende honorable de la « Conclusion » qu'il apposa à sa *Renaissance.*

Un mot qu'il laissa tomber pendant son entrevue avec Jacques Daurelle nous l'apprend : « Tandis qu'à Londres on cache tout, à Paris on montre tout. On peut aller où l'on veut et personne ne songe à vous critiquer ». Nous avons là, dans toute sa fraîcheur immédiate, exprimée dans les propres paroles de l'écrivain, une impression personnelle qui explique non seulement son amour pour la capitale de l'art, mais encore plusieurs de ses extravagances ; s'il se permet parfois d'écrire comme son jeune ami Pierre Louys, et d'agir comme ce plus pervers des décadents qu'il n'est pas besoin de nommer, c'était qu'il oubliait qu'il était à Londres.

b) Le roman

Pareil à ces gemmes dont parlent les récits des voyageurs, qui croissent peu à peu dans le cœur des gazelles d'Arabie, et qui finissent par absorber ce que la créature porte en elle de beauté, rayonnant après sa mort de toute la grâce disparue, l'étrange livre qui devait résumer l'âme trouble d'une génération se constitua avec lenteur. Sa formation eut trois étapes.

Considéré par l'écrivain et par les connaisseurs, comme le pendant anglais d' *A rebours*, le *Portrait de Dorian Gray* se présenta à l'esprit de Wilde sous les apparences d'un conte fantastique. Pour expliquer sa genèse, il aurait pu se servir des propres mots de la préface que J. K. Huysmans ajouta à son ouvrage vingt ans après : « Il m'était d'abord apparu tel qu'une fantaisie brève, sous la forme d'une nouvelle

bizarre »[1]. Mais, dès les premières pages, la situation et le caractère de son héros, un autre Des Esseintes, en dépit de la jeunesse éternelle que son vœu insensé lui imposa, a dû suggérer une émulation que Wilde ne jugea pas impossible. Alors il décida d'en faire un roman ; un roman comme il n'y en avait pas dans la littérature anglaise ; pour la matière « aussi beau et aussi irréel qu'un tapis persan »[2], pour la façon, aussi net que les meilleurs endroits de Flaubert et de Gautier. Il voulut doter son pays d'un genre littéraire qui lui manquait, le roman artistique, libre infiniment dans le choix d'un sujet, mais soumis aux règles dans le style, le plan et la facture ; assez court, surtout, pour garder une parfaite unité d'impression. Il réussit si bien que son chef d'œuvre prend rang aujourd'hui immédiatement après *Wilhelm Meister* et *Mademoiselle de Maupin*. Là encore sa réaction contre ce qui se faisait autour de lui était la meilleure moitié de son inspiration. A plusieurs reprises il s'était insurgé contre la plate bêtise des romanciers victoriens, qui remplissaient trois volumes de leurs insipides racontars, sans savoir au juste pourquoi ils n'allaient pas jusqu'à six ou neuf ; les notions mêmes de la probité et de la retenue leur faisant défaut, il n'était pas étonnant qu'ils ne sussent se borner. Leur triomphe était de narrer sans art une existence passée à l'ombre, tout en omettant les amours, les maladies et les accouchements, bref, les incidents scabreux qui pourraient laisser supposer que leurs personnages étaient en chair et en os. Avec tant de détails, ils ne purent arriver à être des réalistes. Comme Huysmans, Wilde s'écria, quand il prit sa plume en main : enfin je vais satisfaire « ce besoin que j'éprouvais d'ouvrir les fenêtres, de fuir un milieu où j'étouffais ; puis le désir qui m'appréhendait de secouer les préjugés... »[3]. L'ouvrage de Wilde s'apparente à cette littérature d'évasion déjà éclose en France, et qui, sous l'impulsion de la Renaissance celtique, allait dominer en Angleterre au début du XX^e siècle.

Il n'est pas indifférent de noter que la première version

1. *A rebours*, avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman, Paris, au Sans-Pareil, 1924, p. IV-V.
2. *The Picture of Dorian Gray*, édit. Methuen 1908, (Bibliothèque Nationale ; p. 68).
3. *A rebours*, édit. citée, p. 14.

publiée dans le *Lippincott's Magazine* de juillet 1890, contient déjà les parties où l'influence de Huysmans s'affirme de la manière la plus définie. Lorsque Wilde corrigea son ébauche, il s'attacha principalement à épurer et à raffermir et les sept chapitres qu'il intercala ne changent rien aux dispositions primitives, n'étant que des développements de certains côtés de l'intrigue qui conservent toujours leur raison d'être et leur place dans l'ensemble.

Bien que les modifications qu'il apporta n'altèrent pas le récit, la rédaction définitive qui parut en librairie en avril 1891, n'est pas qu'un roman ; c'est une somme esthétique. La production contemporaine semblait aux yeux de Wilde irrémédiablement grisè, terne et mesquine ; pas d'envolées, pas de tentatives curieuses, pas d'exotisme ; rien, en somme, que l'éternelle histoire, à laquelle la pruderie anglaise avait enlevé tout sel, du Monsieur qui est au désespoir de ne pouvoir se marier, ou de l'avoir fait. Cela ne contentait pas l'infini des aspirations d'un poète en prose, ni les curiosités d'un amateur de péchés rares. Comme son prédécesseur, Wilde se convainquit vite de la nécessité « de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire ... »[4]. Et, en effet, il continua par la bouche de Lord Henry, l'exposition de sa doctrine néo-hédoniste qui avait constitué l'intérêt principal de ses essais ; il commenta Shakespeare, Gautier, Huysmans, toucha un mot du déterminisme, évoqua la magnificence des crimes de Néron et des tyrans de la renaissance italienne. Sans compter qu'il trouva moyen d'improviser avec un accent étonnamment personnel sur les thèmes chers à Des Esseintes, la symbolique des fleurs et des pierres précieuses, la musique, les tapisseries et les vêtements de l'Eglise, les livres rares, curieux, et somptueusement reliés, la perversion dans la pensée et dans la conduite ; en un mot, les vagabondages d'un esprit indolent par delà le bien et le mal, au milieu des trophées d'une civilisation infiniment riche et lasse de ses grandeurs. En même temps, puisqu'il rangeait en ordre les trésors de son intelligence et de sa culture propres, non pas de celles de Huysmans, il fit la part belle aux théories perfides et charmeuses, aux épigrammes, aux aphorismes, et se dédoubla afin de pou-

4. *Ibid*, p. 15.

voir se donner la réplique. Il n'alla pas aussi loin que l'auteur d'*A rebours* dans le chemin de l'inventaire, mais comme lui, il adopta un récit bizarre qu'il avait la facilité d'arrêter ou de recommencer à son gré, assez souple et flottant pour contenir tout ce qu'il voulait bien y mettre. Car, plus il avançait, plus il comprenait que ce roman devait être unique ; il aurait pu reprendre pour raconter son acheminement vers la conception d'une œuvre définitive, les phrases mêmes de la préface d'*A rebours* : « A mesure que j'y réfléchissais, le sujet s'agrandissait et nécessitait de patientes recherches : chaque chapitre devenait le coulis d'une spécialité, « le sublime » d'un art différent ... »[5].

Mais dans tout cela que devenait la suite d'événements, autour de laquelle se rangent les autres parties du roman et sans quoi, dirait-on, cette forme ne saurait exister ? Ne risque-t-on pas beaucoup à « supprimer l'intrigue traditionnelle, voire même la passion, la femme, concentrer le pinceau de lumière sur un seul personnage... ?»[6]. Huysmans s'en aperçut devant le désemparement unanime des critiques de la première heure, et la déclaration de Sarcey qu'il voulait être pendu s'il y comprenait un traître mot. Aussi Wilde, tout en suivant son modèle d'assez près, a-t-il jugé prudent d'étayer ses rêveries de dilettante morbide sur une armature de faits et gestes. *Le Portrait de Dorian Gray* n'est certes pas un de ces livres où il n'arrive rien ; plusieurs suicides, un assassinat, une vengeance longuement poursuivie et qu'un accident mortel réussit seul à détourner, voilà de la pâture pour les amateurs d'émotions fortes. En même temps il s'essaie, assez gauchement d'ailleurs, à peindre un amour idéal, touchant de pureté et d'innocence, mais trop absolu pour survivre au contact de la réalité vulgaire. Ces divers éléments se trouvent être étroitement dépendants de la donnée principale que nous allons résumer en quelques mots.

Basil Hallward vient d'achever un merveilleux portrait en pied de son ami Dorian Gray, jeune gentilhomme d'une beauté peu ordinaire, mais jusque-là modeste et vertueux. Lord Henry Wotton arrive en visite, sur ces entrefaites,

5. *Ibid*, p. 5.
6. *Ibid*, p. 15.

et s'adressant au modèle, tient tels propos qu'il finit par le jeter dans un trouble nonpareil. Il lui dit, par exemple, qu'il devrait se hâter de jouir d'une splendeur dont chaque minute qui passe emporte sans pitié un atome imperceptible ; seule la sensation vaut qu'on y consacre sa vie, et suivre ses penchants est l'ultime sagesse. C'est pour Dorian Gray comme un coup de foudre ; il comprend pour la première fois l'horreur de devoir limiter ses espoirs, et que cette toile peinte va refleurir immortellement de ses roses et de ses lys, tandis que lui-même sera condamné, à très brève échéance, à cette laideur qui a en elle l'avant-goût amer de la dissolution, puisque jamais plus on ne sera ce qu'on a été. Que ne donnerait-il pas pour que ce fût tout le contraire ; que le tableau eût à subir la morsure des années, et qu'il pût garder intact le prestige de cette journée de juin ? Passionnément, il crie sa révolte contre l'ordre des choses ; et offre son âme en échange d'une jeunesse éternelle. Sa prière est entendue et exaucée. Désormais l'image magique portera le poids de sa vie, de ses crimes et de ses passions ; la vieillesse y tracera ses rides et la débauche l'aveulira. Mais lui resplendira toujours de l'éclat de ses vingt ans.

Le reste de l'ouvrage est consacré à la description de la façon dont Dorian Gray use et abuse du don surnaturel ; mais avant que d'aller plus loin, nous devrons rechercher les origines du conte fantastique qui forme le premier état, et comme le noyau du *Portrait.*

L'idée centrale d'un pacte avec les puissances de l'au-delà, en vertu duquel l'homme est exempté des accidents de la mortalité, appartient à une tradition auguste aussi vieille que l'homme. On nous dispensera sans doute de faire les cours de mythologie comparée que nécessiterait l'approfondissement de ce sujet [7]. Mais dans la modification caractéristique qui consiste à enregistrer les progrès d'une action proprement surnaturelle par des changements survenus dans un talisman matériel, cette légende a trouvé des interprètes dans Poë et Balzac. On s'est fondé sur la circonstance que le symbole du marché terrible que Dorian

7. Cf. *The Golden Bough*, par J.G. Frazer, London, Macmillan, 3e édition 191 (t. III, p. 77 et suiv. t. III, p. 86 et p. 88), pour une discussion de la croyance que l'ombre du corps était le corps de l'âme.

Gray a passé avec le Mal est précisément un tableau pour évoquer deux contes du nouvelliste américain : *William Wilson* et *Le portrait ovale*. Mais comme nous avons souvent fait observer, une similitude, même la plus étroite, entre les matières contenues dans deux ouvrages, ne suffit pas pour établir une parenté. Or, sauf erreur possible, Wilde n'a jamais parlé de Poë, tandis que ses essais et sa correspondance sont remplis d'allusions à Balzac ; avec *La Cousine Bette*, *La Peau de Chagrin* et les *Illusions Perdues* ont toujours fait ses délices ; il relisait très souvent les *Splendeurs et misères des courtisanes*, où se trouve le récit si sobre et émouvant du suicide de Lucien de Rubempré. On se souvient que vers la fin de 1900, à une époque où les approches de la mort avaient nécessairement éloigné toute pose et toute coquetterie littéraire, il s'alita dans sa triste chambre au rez-de-chaussée de l'Hôtel d'Alsace, et à la clarté vacillante de quelques bougies se mit à relire Balzac dans la petite édition à soixante centimes qui venait de paraître. M. Sherard dans ses souvenirs si intéressants, *Twenty years in Paris*, nous a conservé un inventaire de ce que renfermaient les bagages de Wilde après son décès. « Parmi les quelques trois cents volumes contenus dans les deux malles, il y avait plusieurs romans français, un ou deux de Huysmans, et de tous, ceux qui semblaient avoir été lus le plus fréquemment, c'étaient *La Cousine Bette* et *Eugénie Grandet*. Je me souvins de ce que, il y avait vingt et un ans, dans un hôtel pas très loin de l'endroit où nous étions, il m'avait parlé de Balzac et de son admiration pour ces mêmes romans »[8].

Par ailleurs Wilde nous a fourni tant de répliques de ce même éphèbe aux cheveux couleur de miel que nous sommes tenté de croire qu'il poétisait sa réminiscence de quelque chef d'œuvre connu, d'un Clouet peut-être. Il n'est pas nécessaire donc que l'influence de Poë intervienne, pour que de la combinaison du portrait et des paroles insensées que Dorian Gray jette en l'air comme un défi, résulte la situation qui nous occupe actuellement. C'est un progrès naturel et explicable.

Mais quand on considère les attaches qui relient le roman

8. R.H. Sherard, *Twenty years in Paris*, London, Hutchinson, 1905, p. 456.

de Wilde à *La Peau de Chagrin*, on constate qu'il n'y a pas entre eux que des ressemblances extérieures, et qu'une seule thèse philosophique leur sert de base. A la surface, on voit que la relation nettement proportionnée entre la laideur morale de Dorian Gray et la hideur visible et toujours croissante de son portrait imite l'amoindrissement régulier de ce petit carré de substance inconnue que Raphaël de Valentin fit encadrer comme un tableau. Et puis Dorian n'épargne pas ses efforts pour secouer le joug, pour se réformer, et ne réussit qu'à noircir encore l'image révélatrice en y ajoutant une expression d'hypocrisie. Raphaël se débat également sous l'emprise, se condamne à une existence monacale qui l'empêchera, espère-t-il, de vouloir, mais rien n'y fit. Dans les deux cas, le miroir terrible où se voit l'état réel des choses ne peut pas mentir. En son absence seulement ses maîtres, qui sont aussi ses esclaves, ont la possibilité de se leurrer. Dorian se persuadait facilement qu'une vie nouvelle allait s'ouvrir pour lui, tant qu'un rideau de soie pourpre lui cachait la vérité accablante et Raphaël pouvait supposer, aussi longtemps qu'il évitait la vue de la Peau enchantée, que son bonheur inquiet n'aurait pas de terme. Les jeunes téméraires éprouvent les mêmes alternances de plaisir et de remords ; tour à tour joyeux et apeurés, ils passent de l'oubli le plus entier à une anxiété qui les force à s'enfermer pendant des semaines pour guetter le progrès du mal. Ils sombrent dans la dissipation, l'exotisme et le désespoir, et finalement le talisman qui devait les sacrer rois de la vie s'avoue l'instrument de leur perte.

A mesure qu'on a la révélation de l'harmonie profonde répandue dans ces deux légendes morales, on s'aperçoit que malgré des différences de détail, une même pensée a présidé à leur inception, un même dilemme y est posé instamment et à plusieurs reprises. « En un mot tuer les sentiments pour vivre vieux, ou mourir jeune en acceptant le martyre des passions, voilà notre arrêt »[9]. Raphaël de Valentin n'hésite pas ; il saisit la Peau de chagrin en s'écriant : « Eh bien, oui, je veux vivre avec excès »[10]. De son côté, Dorian Gray, échauffé par le panégyrique des

9. H. de Balzac, *La peau de chagrin*, édit. Flammarion, p. 74.
10. *Ibid*, p. 39.

sens que Lord Henry vient de prononcer, convaincu que les ardeurs de la chair sont non seulement innocentes mais salutaires, accepte joyeusement la pleine coupe offerte à ses lèvres.

L'enseignement du roman philosophique de Balzac est relativement simple, quoique d'une force et d'une clarté qui lui enlèvent tout soupçon de banalité. Les décrets de la nature, nous dit-il, peuvent paraître bons ou mauvais, mais il n'y a pas à se révolter contre eux, ou plutôt si, il est toujours possible de tendre le poing au ciel, mais au prix d'être broyé par sa foudre. Eût-on conquis en échange du salut de son âme ces plaisirs qui ne sont pas faits pour l'homme, le moment viendra où l'on se rendra compte qu'on les a payés trop cher. Après avoir subi les tortures de celui qui, étant dans une bonne assiette, ne voit en tout que des occasions de changements où il ne peut que perdre, on mourra dans les paroxysmes du désir infini, tout-puissant et insatisfait. Donc, conclut-il, il aurait mieux valu pour Raphaël qu'il fût allé se faire embaucher comme journalier, au lieu de permettre à son orgueil de lui dicter un choix entre la bouche d'un pistolet et les pieds fourchus de l'Autre.

Wilde n'avait guère songé à l'édification de ses prochains. Mais, mis en demeure d'expliquer le but de son ouvrage, par des journalistes qui voulaient inlassablement qu'il en eût un, en sus de celui qu'il avouait — de faire un beau livre — il répondit : « La vraie moralité du récit c'est que tout excès, et de même toute renonciation amène son châtiment... »[11]. Cette formule quelque peu sybilline semble, de prime abord, s'accorder assez bien avec l'idéal grec de discipline et d'harmonie prôné par Wilde. Si, toutefois, on se demande : de quoi Dorian Gray fut-il puni ? on voit que son vrai crime, aux yeux de l'auteur, fut de n'avoir pas su profiter insolemment de ses avantages. Avec des qualités semblables, l'immortalité en moins, le chevalier d'Albert se ferait fort de devenir l'Empereur du Monde avant trois ans. Mais Dorian n'est pas à la hauteur de sa destinée, il se laisse envahir par des scrupules et des craintes médiévaux, et finit par l'inconcevable sottise de

11. Lettres de Wilde au *Daily Chronicle*, 27 juin 1890 et à la *Saint James's Gazette*, 2 juillet 1890, recueillies plus tard dans *Miscellanies*, édit. Methuen, 1908, B.N.

détruire son talisman dans un accès de remords. Il est frappé justement parce qu'il refuse de s'épanouir comme une orchidée monstrueuse à la face de l'univers, parce qu'il renonce à sa mission, qui est de donner à ses semblables l'encouragement d'une vie absolument complète. Chez Wilde le second mouvement est toujours le vrai ; laissons-le condamner « l'excès », attendons, nous l'entendrons bientôt se prononcer avec un accent bien autrement sincère contre « la renonciation ». Ainsi nous avons eu raison de croire que la conclusion morale des deux romans était la même ; seulement Wilde, avec sa perfidie, pour ne pas dire sa perversité habituelle, a mis tout à l'envers ce que Balzac lui a fourni.

Poursuivons notre analyse de l'intrigue, que nous avions provisoirement suspendue. Désormais nous passerons dans le domaine de J.K. Huysmans, car Dorian Gray, après la désillusion de son amour pour Sybil Vane, subit l'influence du terrible « livre jaune » et se jette dans les multiples expériences à la Des Esseintes qui remplissent ce merveilleux chapitre XI.

D'abord il se complaît aux arguties de l'esprit ; sans goût pour la scolastique qui avait passionné Des Esseintes, il discute de cette question qui commençait alors à occuper les concitoyens de Darwin, la responsabilité personnelle vue à la lumière des plus récentes découvertes sur l'hérédité et la structure du cerveau ; sommes-nous libres, sommes-nous esclaves ? Dorian Gray, casuiste relâché s'il en fût, conscient des mauvaises propensions scellées dans sa chair et ses os par les viveurs dévergondés dont il descend, se hâte de conclure en faveur de cette espèce de prédestination plutôt mystique que véritablement scientifique que Zola avait prêchée dans la préface de *Thérèse Raquin*, en disant : « J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre... ». Pour Dorian Gray, l'homme est « une créature complexe et multiforme qui porte en elle d'étranges héritages de pensée et de passion, et dont la chair est infectée des monstrueuses maladies des morts »[12]. Devant le protrait de celui de ses ancêtres qu'on ne pourrait mieux décrire que dans les mots de Huysmans : « l'antique aïeul, le mignon », car ce Philip

12. *The Picture of Dorian Gray*, édit. citée, p. 230.

Herbert avait été le favori du roi Jacques Ier, Dorian Gray se demande : « Quelque germe étrange et empoisonné s'était-il transmis de génération en génération pour se glisser enfin dans son corps à lui ? »

Mais sans s'attacher à aucun mode d'expérience, sans voiler l'acuité du plaisir par quelque tentative d'en connaître la cause, il se jette à corps perdu dans l'universelle volupté d'être. Il aspire à toutes les formes de la jouissance sensuelle, croyant que le seul moyen de spiritualiser les sens et d'en faire des sources d'apaisement pour l'âme meurtrie des stériles renonciations du Christianisme, est de les libérer de toute entrave. Jules Laforgue n'a-t-il pas chanté :

« Dans les jardins
De nos instincts
Allons cueillir
De quoi guérir... ?»

C'est là la doctrine centrale de l'œuvre de Wilde, laquelle se rattache à l'enseignement que tout étranger ne peut manquer d'extraire de la littérature et de la vie françaises.

De certaines choses il pouvait jouir directement ; à l'instar des Des Esseintes, Dorian Gray entasse dans des bahuts de cèdre les étoles brodées d'or, les aubes plus délicates que des toiles d'araignée, et passe des heures à ranger en ordre patènes, ciboires, calices, reliquaires, ostensoirs ; aux délices qu'il éprouve à caresser longuement les étoffes somptueuses, raides de pierreries, et le froid métal des vases sacrés, vient s'ajouter l'aiguillon délicieux d'une émotion sacrilège.

Le chapitre dixième d'*A rebours* nous ennuage d'odeurs suaves ; dans *The Picture of Dorian Gray* il n'y a pas d'étude suivie sur ces matières, mais on y trouve des observations sur la symbolique des parfums, et quelques passages épars traitant de leur emploi. Dorian Gray préfère ceux qui ne sont pas issus des fleurs naturelles, et surtout les exotiques, le sampac envoûtant et tenace, le musc qui détraque l'esprit, l'hovénia qui apporte la folie. Son âme voyage sur les senteurs, et fermant les yeux, il peut se croire dans un pays très lointain, descendant en jonque un fleuve de la Chine. Mais il flotte toujours dans l'atmosphère de ce roman un peu de cette « exhalaison de benjoin, de géranium et de vétyver » qui embaumait les poèmes de Maurice Rol-

linat, macabre et perverse. Ce n'est plus la flore modeste des champs que le jeune étudiant d'Oxford avait si bien célébrée qui orne la chambre du décadent, mais des orchidées monstrueuses, aussi belles que les Sept Péchés capitaux, et grand docteur d'artificialité, il hume le parfum imaginaire de fleurs naturelles qui imitent des fleurs fausses.

La passion de Huysmans pour la flore d'exception est un reflet de son goût littéraire. Un certain élément de snobisme, tout juste perceptible chez lui, est nettement marqué dans le caractère de Wilde qui préfère « les princesses du règne végétal, vivant à l'écart, n'ayant plus rien de commun avec les plantes de la rue et les flores bourgeoises »[13], à cause de leur beauté mystérieuse d'abord, mais aussi parce qu'elles flattent ses exigences de parvenu, épris du luxe princier et insolent qu'il avait entrevu à Londres et à Paris tandis qu'il n'était qu'un jeune poète remarquable.

L'évocation des splendeurs historiques de la broderie et de la tapisserie, de tous les rares tissus, enfin, que la main de l'homme a créés à travers les siècles, de la robe d'Athéné jusqu'aux meilleures pièces sorties de la manufacture des Gobelins, que contient ce même chapitre XI du *Portrait de Dorian Gray*, a été enlevée telle quelle d'un compte-rendu d'un livre de Lefébure que Wilde publia dans *The Woman's World*.

Les décadents français se préoccupaient beaucoup des légendes et des traditions que les pierres précieuses avaient fait naître par leur rareté dans l'esprit des Anciens, moins blasés que nous-mêmes sur ces substances qui semblent tenir enfermées des parcelles d'un dieu. Huysmans en parle dans plusieurs ouvrages ; et des écrivains tels que Rémy de Gourmont et Louis Denise s'attachent à réveiller notre sens du merveilleux en exposant, l'un dans les articles qu'il réunit plus tard (1908) sous le titre du *Latin mystique*, l'autre dans sa *Merveilleuse Doxologie du Lapidaire*[14], la symbolique de ces matières presque divines, leurs vertus et leurs maléfices. Le héros de Wilde, lui aussi, ne se lasse pas de méditer les étranges histoires que racontent Leonardus Camillus et les alchimistes sur les puissances occultes des gemmes : « Le grenat chassait les démons et l'hydropicus décolorait la lune ».

13. *A rebours*, édit. citée, p. 88.
14. Cf. *Mercure de France*, 1893, janvier-avril p. 146 et 154.

On ne saurait nier que Wilde tire des effets surprenants de ses énumérations des bijoux ; mais ici il imite ses modèles d'une façon particulièrement directe ; non seulement il met à contribution le livre de Huysmans, mais il fond ensemble plusieurs passages de Flaubert, la description du trésor d'Hamilcar dans *Salammbô*, des endroits de *La Tentation de saint-Antoine*.

Mais les tentatives de Dorian Gray pour créer un milieu où seules se produiront à son appel des sensations délicates et inouïes doivent manifestement échouer. C'est alors que retentit au milieu de son désemparement la formule magique de la Chimère : « Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inéprouvés ». « Ah ! c'était à lui-même que cette voix, aussi mystérieuse qu'une incarnation, parlait ; c'était à lui qu'elle racontait sa fièvre d'inconnu, son idéal inassouvi, son besoin d'échapper à l'horrible réalité de l'existence, à franchir les confins de la pensée, à tatônner sans jamais arriver à une certitude, dans les brumes des au-delà de l'art [15] ! » Il ne manque pas de l'écouter, et alors se prépare, à la faveur de l'érudition curieuse dont toute une vie d'études avait garnie l'esprit de Wilde, une fabuleuse évasion à travers le temps et l'espace. Le point de départ en est fourni par ces chapitres du « livre jaune », « dans lesquels,... étaient peintes les belles et redoutables figures de ceux dont le vice, le sang et l'ennui avaient fait des monstres ou des fous ». Dorian Gray s'approprie par l'imagination nombre d'existences passées qui lui semblent plus colorées que la sienne ; ayant fait le tour de son âme, las infiniment de rester lui-même, il se console par l'illusion d'être Néron, contemplant les tueries du Cirque à travers une émeraude creuse, Caligula soupant « dans une mangeoire d'ivoire avec un cheval au frontal de pierreries » Domitien, ou l'empereur asiatique enfin, Héliogabale, au visage fardé filant la quenouille parmi les femmes, et faisant venir de Carthage « la Lune pour l'unir au Soleil dans un mariage mystique ».

A vrai dire, l'histoire étrange qui sert de base au roman est fort simple, et craignant qu'elle ne le fût pas un peu trop, Wilde prit soin de l'encadrer de quelques récits subor-

15. *A rebours*, édit. citée, p. 107.

donnés qu'il traite à la manière de l'auteur des *Sœurs Vatard*, et de l'aviver par des conversations de Lord Henry. Les sept chapitres qu'il a ajoutés n'ont pas d'autre contenu. Le III^e^ et le XIX^e^ sont tout entiers consacré aux causeries du grand virtuose, tandis que le XV^e^, le XVII^e^ et le XVIII^e^ offrent, chacun dans ses limites, le piquant effet de contraste d'un passage presque sans transition d'un salon chaud et parfumé aux bouges de Whitechapel. Le V^e^ et le XV^e^ nous mènent dans un milieu qu'on aurait cru en dehors des préoccupations d'un écrivain si délicat, et, pour ainsi dire, si frileux ; mais rien, pas même la reproduction photographique, n'était irréductible à son tempérament, pourvu qu'il eût un modèle qui se souciât d'écrire. L'exemple des Goncourt, dont il aimait tant les romans de mœurs théâtrales, *La Faustin*, *Manette Salomon*, et *Les Frères Zemmgano*[16], a dû l'autoriser, à ses propres yeux, à nous dévoiler la vulgarité de l'intérieur de Sybil Vane. Cette jeune actrice, en qui Dorian Gray n'aimera que la beauté des vers de Shakespeare et le charme romanesque d'être plusieurs, s'évanouissant, nymphe ou fantôme d'art, entre les doigts du nouvel Apollon, a eu des origines aussi basses que celles de La Faustin, et enlaidies encore par la respectabilité britannique. Elle est mal surveillée par sa mère, une vieille cabotine, que les façons princières du galant éblouissent d'autant plus sûrement qu'elle-même a été abusée et délaissée par un homme de qualité. James Vane, son fils, bien que sur le point d'aller chercher fortune aux pays d'outre-mer, s'obstine à tirer cette confidence de sa mère. Une fois en possession de la triste vérité, il se déclare peu sensible à l'honneur de pouvoir briser d'un lambel, grogne, menace, tempête, et jure que si pareille aventure arrive à sa sœur, il ira trouver le séducteur, et l'abattra comme un chien. Il part, et tandis qu'il roule et tangue au large, Dorian Gray abandonne celle qui fut Rosalind, et cela pour des raisons artistiquement valables quoique d'une moralité peut-être douteuse. La candide enfant se suicide. Dix-huit ans après, l'ennui et la recherche de sensations inédites font entreprendre à l'infidèle une de ces excursions périodiques à travers les bas-fonds de Londres qui occupent les intervalles de sa carrière mondaine. Dans une entrée noire,

16. *Essays and Lectures*, édit. Methuen, 5^e^, 1911, p. 224.

un matelot, en qui l'on devine James Vane, l'empoigne, lui met sur la tempe le froid acier d'un révolver, et après lui avoir octroyé deux minutes pour l'examen de sa conscience et le repentir, se dit incessamment prêt à lui faire sauter la cervelle, ne doutant en aucune façon qu'il ne tienne là celui qui est responsable de la mort de Sybil. Dorian Gray supplie qu'on le mette sous un réverbère. Le vengeur cède, et devant la jeunesse blonde et rose que la lumière lui découvre, croit apercevoir qu'il y a erreur de personne, et lâche sa proie. Plus tard, averti du prestige diabolique qui lui a donné le change, il vient rôder autour de la maison de campagne où s'est terré l'homme qu'il compte immoler. Mais un accident de chasse libère le criminel de la hantise qui avait commencé à assombrir ses jours ; son justicier, tapi comme une bête dans la broussaille reçoit des plombs destinés au gibier. Il est tué sur le coup, et Dorian Gray, courbé sur le cadavre, sent que désormais ce ne sera pas de la main d'un autre qu'il sera puni.

Le meurtre de Basil Hallward est raconté avec le même réalisme puissant et sombre. Ici Wilde a fait appel au maître incontesté et inenvié de la littérature cadavérique, au créateur de *Thérèse Raquin*. Ce roman l'a fortement impressionné ; il l'appelle « ce chef-d'œuvre de l'horreur »[17] ; et on en retrouve des réminiscences aux endroits les moins attendus de son œuvre. Par exemple, dans *Pen, Pencil, and Poison*, son triste héros, exilé dans une colonie pénale, à Hobart Town, tâche de se distraire en faisant de la peinture, mais même lorsqu'il tire la ressemblance d'une gracieuse et innocente fillette ses canevas se ressentent de la sombre laideur de son âme, et les traits de ses modèles se déforment, se creusent, verdissent, deviennent finalement sous ses pinceaux aussi boueux et grimaçants que ceux de ses victimes lorsqu'elles se tordaient dans des spasmes engendrés par le poison qu'il leur versait. A ce propos, Wilde fait une allusion bien définie à Thérèse Raquin, pour marquer, selon son habitude, l'inspiration de son développement poétique.

Après son crime, Dorian Gray se met à dessiner pour s'empêcher de penser dans le moment pénible où il attend l'arrivée du chimiste qui va le débarrasser du corps du

17. *Intentions*, édit. Methuen, 5e, p. 227.

délit. Il fit, pour tromper son attente, d'abord, « des fleurs, des bribes d'architectures, et puis des visages humains. Soudain il se rendit compte que chaque visage qu'il dessina semblait avoir une ressemblance fantasque avec Basil Hallward»[18]. Est-il besoin de rapporter les passages parallèles de *Thérèse Raquin* ? Il suffira, croyons-nous, de rappeller que l'amant de Thérèse, peintre à ses heures, dut renoncer à la palette quand il vit que la figure ignoble et pourrissante du noyé l'obsédait à un tel point que sa moindre esquisse en portait la trace. Lui aussi essaya de crayonner « les têtes les plus diverses... des profils monstrueux... des animaux », mais sans réussir à se libérer de sa hantise.

Profitons de l'occasion pour préciser que *Thérèse Raquin* était le seul ouvrage de Zola qui eût quelque influence sur Wilde ; et encore importe-t-il de lui accorder la place qui lui revient dans une complexe ambiance d'horreur. Ce roman tout pétri de boue et de sanie agissait sur le naturel du poète comme une drogue ; Wilde mettait entre ces pages d'une banalité souvent désespérante dans leur tension constante vers le laid, des souvenirs d'hiver, les quais sous la pluie, l'odeur des cloportes, les repéchés de la morgue nus sous le robinet, enfin tout ce qu'il pouvait emporter avec lui, dans sa mémoire, d'un Paris insoupçonné, aujourd'hui disparu, le Paris de Rollinat. Certes, Wilde rendait justice aux qualités épiques de « Germinal », mais la façon méprisante dont il parle de « la formule scientifique » de Zola, marque qu'il n'accordait aucune valeur objective aux études de mœurs de ce dernier, croyant qu'elles manquent de généralité et, par conséquence de validité universelle. En revanche, il lui accorde le rang d'un très grand poète inconscient qui a besoin d'entasser les saletés sur les ordures pour égaler son désespoir et son amertume au désespoir et à l'amertume de la vie.

Quand le *Portrait de Dorian Gray* se révéla aux yeux émerveillés des Britanniques, on eut vite fait de reconnaître et de condamner l'influence française. Certains critiques surent indiquer, correctement, que l'ouvrage se ratchait aux doctrines et à la pratique de l'école décadente, mais leur puritanisme intempérant et têtu les amena à stigmatiser cette origine à grand renfort d'adjectifs déso-

18. *The Picture of Dorian Gray*, édit. citée, p. 263.

bligeants qui sentaient leur journaliste. Un compte rendu qui parut dan la *St. James's Gazette* du 24 juin 1890, contient ces lignes : « The writer airs his cheap research among the garbage of the French decadents like any drivelling pedant... » : tout commentaire nous paraît superflu car on n'aura pas oublié que Wilde était, quoiqu'il n'y fît jamais allusion, le plus authentique des savants. De même un article du *Daily Chronicle* traitait le roman de « a tale spawned from the leprous literature of the French decadents ». Finalement quelqu'un finit par trouver le terme de comparaison qui pouvait le mieux résumer la désapprobation vaguement craintive dont on entourait ce livre nouveau, et en même temps exacerber, porter à son comble, la fureur ignorante du plus grand nombre des dévots ; il lui trouva des ressemblances avec *La Terre* de Zola ! Il ne nous est pas loisible de dire toute notre opinion sur ce dernier ouvrage ; bornons-nous à l'indication qu'il est long et mal écrit : mais par quelle méprise grotesque a-t-on pu confondre cette cacographie, agrémentée des plaisanteries d'un vétérinaire de campagne, avec la merveilleuse fantaisie de Wilde ? Quel rapport peut-il y avoir entre Zola, puissant et obscène comme le taureau dont il célèbre si complaisamment les amours, et le poète en prose à qui nous devons *Le Portrait de Dorian Gray*, et qu'on se représenterait volontiers sous la forme de quelque monstre charmant, de quelque délicieuse absurdité — un paon d'argent à voix de rossignol, ou une noire panthère avec une tête de femme — ?

Mais une fois que l'assassin se détourne de sa victime, ouvre les croisées, et se met à rêver devant le ciel d'hiver, il resplendit soudain dans les ténèbres du récit un morceau du plus pur lyrisme. Ce mélange nous porte à considérer l'espèce de byzantinisme à la fois brutal, corrompu et mièvre, propre aux romanciers naturalistes qui, comme Huysmans et les Goncourt, furent par surcroît des artistes. Du palais un souterrain fort commode mène droit aux gémonies et à la Suburre ; ils y vont et viennent sans cesse, selon que leurs théories et leur amour-propre les obligent à se mêler à la foule, ou qu'une répugnance naturelle les ramène à la lumière. Il résulte de cette communication des contrastes tranchés, des « disparates » à la Goya, qui ont bien leur valeur ; cependant, ce qui a le meilleur droit de nous plaire,

c'est la façon dont la poésie qu'il y a en eux, longtemps comprimée et refoulée, jaillit en gerbe. Wilde, de sa part, ne s'est pas imposé une pareille contrainte théorique, mais ayant une âme rebelle à la laideur, il se dédommage vite lorsque son intrigue l'oblige d'y faire attention. D'ailleurs, dans son livre, on ne trouve de comparable au terrible chapitre VI d'*A rebours*, qu'un seul endroit (le XVII[e]). Pour être unique, néanmoins, la correspondance n'en est pas moins étroite ; Dorian Gray passe la revue de ceux et de celles qu'il a séduits et ruinés, avec le sourire d'un Des Esseintes.

Dans ce même genre, on ne peut qu'admirer les prodigieux effets d'ironie suggestive que Wilde tire des oppositions semblables du vice crapuleux et de la culture souveraine de son héros. Entre un meurtre brutal et la disposition du cadavre, Dorian Gray relit et commente avec la plus exquise sensibilité des vers de Gautier. Son aîné, Des Esseintes, après s'être ingénié à former un ennemi de la société en initiant avant l'âge le jeune Auguste Langlois à des joies coûteuses dont il ne pourra plus se passer, dût-il égorger quelqu'un pour se les procurer, rentre tranquillement chez lui et se replonge dans la lecture d'un poème latin : *De laude castitatis*. On le voit, c'est le même procédé, et partout où l'on découvre dans le livre de Wilde des tons crus et sauvagement plaqués, il est permis de conjecturer que c'est à la palette de J.K. Huysmans qu'il les a empruntés.

En résumé donc, il nous semble, en terminant notre analyse de l'intrigue avec les digressions inévitables auxquelles elle a donné lieu, que *Le Portrait de Dorian Gray*, en dépit de l'entière originalité du dialogue et des études de mœurs anglaises, est une tentative à acclimater en Angleterre la nouvelle forme littéraire que créèrent les écrivains dissidents qui s'exilèrent du paradis de Médan. Balzac et Gautier furent aussi mis à contribution, mais l'alternance et le dosage des éléments naturaliste et néo-romantique prouvent que l'influence de Huysmans prédomina largement à l'époque de la rédaction.

Les deux personnages principaux représentent à la fois de différents états de l'âme de Wilde, et les deux pôles de sa pensée ; Lord Henry, « sophiste d'idées », passe à travers les événements, sans en être atteint ni blessé ; Dorian Gray,

« sophiste d'action » s'aperçoit trop tard qu'agir est périlleux : en définitive, c'est le contemplateur, le critique qui s'éloigne vers de nouveaux triomphes, tandis que l'artiste meurt d'avoir voulu réaliser son rêve, ou peut-être de n'avoir pas su le faire. On nous reprochera d'avoir été trop ingénieux dans la découverte de relations symboliques ; on aura tort, car *Le Portrait de Dorian Gray* est le seul roman qu'ait produit le symbolisme français. Jamais livre ne fut plus empreint de mysticisme ; jamais livre n'a mieux résumé une époque de révolte.

Au physique et au moral le jeune esthète est Wilde comme il aurait voulu être, au lendemain de son arrivée à Londres ; Lord Henry c'est Wilde comme il se supposait, à trente-cinq ans. S'attachant exclusivement au fait que la catastrophe qui met fin aux crimes du collectionneur de sensations semble préfigurer celle de l'auteur, quelques commentateurs ont soutenu que celui-ci nous a livré le secret de son cœur en prêtant à l'être fictif ses propres errements et ses propres méfaits. Certes, il est impossible de créer quoi que ce soit de vivant sans y mettre de soi-même, et l'existence de Dorian Gray n'est si étrangement couleur de feu que par un reflet pur de trop réelles débauches. Mais le vrai porte-parole de Wilde est Lord Henry. Nous tâcherons d'évaluer, plus bas, en les considérant séparément, ce qu'il y a en eux de l'essentiel Oscar Wilde, mais avant d'y procéder, nous tenons à dire que la raison de ce qu'ils sont aptes à résumer les aspirations et surtout les dégoûts de la jeunesse anglaise de 1890, c'est qu'ils sont plus ou moins des émanations de la personnalité de celui qui fut le meilleur représentant du mouvement anti-victorien. Conformément à la doctrine d'*Intentions* : les hommes qui pour nous résument un siècle ne sont pas ceux qui s'y faisaient le moins remarquer, ce sont au contraire ceux qui détonnèrent, individuels jusqu'à en être insolents.

Est-ce dire que ce groupe merveilleux n'est qu'un dédoublement de l'écrivain qui aurait imité, de la sorte, Musset se divisant en Octave et Desgenais ? Non, bien qu'il « sentît » mieux les personnages de Dorian Gray et de Lord Henry, qu'ils fussent plus intérieurs que les autres, il n'en reste pas moins indiscutable qu'en travaillant Wilde eut des modèles définis sous les yeux.

D'abord, on se souvient que Huysmans, n'ayant pas

encore dépouillé tout à fait le vieil Adam naturaliste, se complut à pourvoir son héros d'une hérédité maladive. Des Esseintes pouvait contempler au château de Lourps un portrait d'ancêtre qui trahissait la longue dégénérescence de sa famille ; le mignon auquel il ressemblait avait été « un des plus intimes familiers du duc d'Epernon et du marquis d'O ». Dorian Gray, quant à lui, possédait dans une galerie de sa maison de campagne, plusieurs canevas pareils, dont le premier remémorait la gracilité du jeune Philip Herbert, « caressé par la Cour à cause de son beau visage qui ne lui resta pas longtemps », comme dit un historien de l'époque [19]. Un des derniers montrait Lord Beckenham, compagnon de plaisirs du Prince Régent, et meneur des orgies de Carlton House. L'héritier de leur sang vicié et de leurs propensions morbides se demande avec inquiétude s'il ne porte au plus profond de sa chair la trace indélébile de toutes ces iniquités surrannées, refaisant ainsi pour son propre compte les réflexions déterministes que Huysmans émet en tant qu'auteur. Et puis ce n'est pas seulement leur ascendance qui les voue pareillement à l'extraordinaire, c'est aussi, dans les deux cas, « tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée » [20].

Non moins qu'*A rebours*, les *Illusions Perdues* ont contribué à faire sortir de l'ombre, touche par touche, la physionomie troublante de celui qui incarne la décadence anglaise. Nous avons vu quel culte passionné Wilde vouait à Balzac, et parmi les centaines de créations idéales qui peuplent les pages de la *Comédie Humaine*, ses préférences allaient au protégé de Madame de Bargeton ; il avait même accoutumé de dire, réclamant pour l'émotion purement esthétique l'indulgence accordée à qui pleure un parent éloigné, que la plus grande tragédie de sa vie avait été la mort de Lucien de Rubempré. Celui-ci, comme Dorian Gray, fut en quelque sorte « la résultante » d'une situation pleine de beauté et de tristesse. Mais l'Anglais, qui ne vit jamais son père ni sa mère, et qui n'eut pas à subir les influences dégradantes de la misère, est un type plus achevé de la distinction surhumaine et livide des derniers rejetons d'une race historique. Ayant déjà tout ce pour quoi Lucien

19. *Ibid*, p. 230.
20. *A rebours*, édit. citée, p. 12.

de Rubempré se damnerait, richesse, luxe, un blason authentique, il lui faut plus encore, l'illimité des appétences d'un fumeur d'opium. Tous deux sont incapables de borner leurs désirs, et le juste autant que cruel jugement de d'Arthez s'appliquerait indifféremment à l'un ou à l'autre : « Il signerait volontiers demain un pacte avec le démon, si ce pacte lui donnait pour quelques années une vie brillante et luxueuse »[21].

Si le fond de leur caractère est le même, leurs aventures ne laissent pas de présenter une similitude remarquable. *Le Portrait de Dorian Gray*, abstraction faite de son côté surnaturel, est en dernière analyse l'histoire d'un jouvenceau naïf que corrompt un homme plus âgé, en lui communiquant ses idées sur la fausseté de la morale rationnelle, et sur la nécessité de s'amuser beaucoup avant qu'il ne soit trop tard. Au fond, quelle différence y a-t-il de cela au déniaisement radical pratiqué par le chanoine espagnol sur Lucien de Rubempré ? Mais Carlos Herrera, pour l'appeler par le plus agréable de ses noms, n'est pas seulement un initiateur ; il nourrit pour son disciple de rencontre « cette amitié profonde, d'homme à homme, qui lie Pierre à Jaffier, qui fait pour eux d'une femme une bagatelle, et qui change entre eux tous les termes sociaux »[22]. Sans vouloir appuyer, il nous paraît nécessaire d'indiquer que cette relation cachée était celle qui unissait Lord Henry et Dorian Gray, et que la vie qi'ils menaient dans leur « petite maison blanche et murée d'Alger » ne pouvait différer essentiellement de l'existence sensuelle de Blidah que l'auteur de *Si le grain ne meurt* a si fidèlement décrite. Une suggestion infiniment nocive se dégage à la longue des mille riens sur lesquels la perspicacité de la justice anglaise s'émoussa ; les intonations caressantes de Lord Henry, les caprices et les bouderies de Dorian Gray n'ont nul caractère nettement immoral, et cependant l'impression intégrale gêne et déroute le lecteur le moins pudibond.

Encore un jeune homme qui voudrait partir, à dos de sphinx ailé, pour cette troisième hémisphère connue des seuls poètes, le chevalier d'Albert, et nous aurons fait le tour des précurseurs français de Dorian Gray. Ici comme

21. H. de Balzac, *Illusions perdues*, édit. Flammarion, t. II, p. 163.
22. *Ibid*, t. II, p. 309.

ailleurs notre premier soin sera de préciser la dette que Wilde a contracté à son modèle, en nous prévalant de ses propres admissions ; suivant notre méthode ordinaire, nous nous autoriserons de la circonstance que Wilde fait plusieurs allusions à *Mademoiselle de Maupin* qu'il qualifie notamment de « ce livre d'or de l'esprit et des sens, cette Ecriture Sainte de la beauté »[23], pour conclure qu'il connaissait au moins le roman de Gautier. L'avait-il beaucoup pratiqué ? Oui, car nous retrouvons partout dans ses écrits des rappels soit de la préface, soit du corps du récit ; les évocations de la représentation de *Comme il vous plaira* où Théodore joua le rôle de Rosalind sont particulièrement nombreuses, car non seulement cette pièce était-elle la préférée de Wilde, mais encore il trouvait un attrait compréhensible à se perdre dans des conjectures sur l'identité de cet acteur si bien et si redoutablement masqué par un triple changement de sexe.

Le chevalier désire être beau aussi passionnément que Dorian Gray veut le rester ; et rien que ce qui charme les yeux ou flatte un autre sens ne trouve grâce auprès de lui. « J'aime », dit-il, « les riches brocarts, les splendides étoffes avec leurs plis amples et puissants ; j'aime les larges fleurs et les cassolettes, la transparence des eaux vives et l'éclat miroitant des belles armes, les chevaux de race et ces grands chiens blancs comme on en voit dans les tableaux de Paul Véronèse »[24]. Il ne comprend pas « cette mortification de la matière qui fait l'essence du christianisme »[25]. Dorian Gray héritera de son amour exclusif de la forme, et le poussera à un tel excès qu'il lui sera physiquement impossible de souffrir la présence d'une personne laide, vieillie ou malade ; il repoussera son amoureuse parce qu'elle a mal joué le rôle de Juliet, malgré qu'elle se traîne à ses pieds, demandant pardon ; elle mourra de sa cruauté. Et pourtant son geste n'est pas dicté par l'inconscience ; dominé comme il l'est par sa sensibilité cultivée, il souffre profondément de tout ce qui y porte atteinte.

D'Albert, lui aussi, fait des expériences multiples dans le domaine des sensations et des milieux, s'empare de tout ce

23. *Reviews*, édit. Methuen 1908 (B.N.) p. 32.
24. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, édit. Charpentier, 1895, p. 146.
25. *Ibid*, p. 148.

que le genre humain a produit de beau pour orner l'être aimé. Comme Dorian Gray il désire étreindre un rêve d'art, être l'amant d'une héroïne de Shakespeare, de cette même Rosalind qui parut miraculeusement aux yeux du jeune aristocrate sur la scène d'un petit théâtre dans un faubourg de Londres.

Le personnage en qui s'incarne le cynisme total de l'auteur, Lord Henry, représente aussi, à certains égards, le côté malicieux de Des Esseintes. Il entreprend volontiers des recherches de psychologie appliquée *in animo vili*; ayant laissé tomber les mots qui changeront le cours de l'existence de son jeune ami, il se tient à l'écart, et se demande, en étouffant un bâillement élégant, comment tout cela va finir. Ainsi Des Esseintes, prévoyant les suites infinies de difficultés, fertiles en occasions de querelles domestiques, qui vont découler de l'établissement d'un jeune ménage dans un certain appartement, les engage vivement à le louer et à le meubler, et ne se tient pas de joie de voir ses aimables prédictions réalisées. Nous avons déjà commenté l'incident Auguste Langlois, mais signalons ici que le mot dans lequel Des Esseintes résume l'enseignement paradoxal qu'il vient de donner au jeune homme selon les meilleurs principes de Rousseau : « Fais aux autres ce que tu ne veux pas qu'ils te fassent » semble avoir suggéré l'aphorisme qu'une persistante tradition orale, que nous avons pu recueillir nous-mêmes, continue d'attribuer à Wilde : « Do unto others what they would do to you, but do it first ».

On a très souvent comparé Lord Henry à Desgenais; par exemple, Camille Mauclair dans le *Mercure de France* (juillet 1895) va jusqu'à le traiter de « Desgenais un peu bien connu et démodé ». Selon nous, il conviendrait d'atténuer cette condamnation implicite qui tend à ravaler Lord Henry jusqu'au niveau d'une réplique du personnage de Musset. Wilde l'avait choisi pour représenter son attitude; pour illustrer l'idée de lui-même que sa grosse personne l'avait empêché d'imposer réellement à ses contemporains; toute sa science de l'élégance masculine qu'un physique peu engageant avait frustée de sa pleine expression avait été employée à créer la silhouette mince et droite du gentilhomme, à lui donner un maintien de danseur, à moduler sa voix et ses gestes. Il l'avait cuirassé de son septicisme, doté

de son esprit, aimanté de tout ce monde de désirs et de regrets que certains auteurs savent enclore dans l'un de leurs pantins, dont on dit sans peur de se tromper voilà comment il aurait voulu être !

Wilde avait essayé de se poser, une fois que l'esthétisme avait passé de vogue, en maître de cette philosophie pratique et agissante, apparentée au stoïcisme romain, qu'on a nommé « dandysme ». S'inspirant de l'exemple de Brummel et des théories de Stendhal, qu'il appelle : « le grand romancier français, je suis quelquefois tenté de croire, le plus grand de tous » [26], il avait étonné, afin de régner. Ses mots sur l'Atlantique et sur la cataracte du Nicagara, colportés dans toutes les biographies, rappellent la réponse insolente de Brummel à un fâcheux qui lui demandait si la beauté des lacs du nord de l'Angleterre, qu'il venait de visiter, l'avait particulièrement ému : « Ils sont bien loin de Saint James's Street » soupira-t-il en bâillant. Dem ême Wilde met dans la bouche de Lord Illingworth une épigramme de Brummel, très légèrement modifiée : « Les examens sont de la pure blague. Si un homme est un gentleman, tout ce qu'il sait lui est nuisible » [27].

Dans *Le Rouge et le Noir* que Wilde connaissait parfaitement, Stendhal énonce les principes du dandysme : « Faites toujours le contraire de ce qu'on attend de vous » : « Soyez le contraire de ce à quoi on s'attend ». Et dans « Rome, Naples et Florence » : « La grande affaire du héros de Bond-Street est de clouer une affectation à l'action la plus simple. Cette action a-t-elle quelque importance, il ne songe qu'à se donner l'air de la mépriser ». Ainsi Wilde restait toujours sur ses gardes, se surveillait, pour couper court aux mouvements spontanés. Comme Mérimée, affectant de dédaigner ses ouvrages, il prétendait écrire pour des gageures qu'il prenait avec lui-même.

Mais à l'époque où il termina *Le Portrait de Dorian Gray* il avait dû abandonner ses rêves de primauté mondaine ; jamais, il le voyait, il n'arriverait à s'introniser dans Mayfair. Alors il déversa dans le personnage de Lord Henry

26. *Reviews*, édit. citée p. 379.

27. Comme à l'ordinaire, Wilde a retourné la phrase originale que nous citons plus haut. Cf. *A Woman of no importance*, où dans les premières lignes de l'acte III, Lord Illingworth dit : « Mon cher Gérald, les examens n'ont aucune valeur. Si un homme est un gentleman, il en sait assez, et s'il n'est pas un gentleman, tout ce qu'il sait lui est nuisible ».

toutes ses aspirations déçues, lui prêta les qualités prestigieuses faute desquelles sa propre tentative avait échoué.

Cela dit, examinons les ressemblances entre Lord Henry et Desgenais ; elles sont considérables, bien que le jeune avocat ne soit pas aussi calme et détaché que le gentilhomme anglais. D'abord, Desgenais débite ses théories cyniques sur l'amour avec une pareille assurance : « Il y avait dans tout ce que disait Desgenais un air de conviction si simple et si profond, une si désespérante tranquillité d'expérience, que je frissonnais en l'écoutant »[28]. Ensuite Lord Henry, malgré la parfaite régularité de ses traits et son teint d'ivoire romantique, porte des rides que la débauche et la mine habituelle aux hommes d'une grande finesse d'esprit ont tracé sur son front ; dans un moment de confidence, encore sous le charme d'un nocturne de Chopin que Dorian vient de jour pour lui, il parle de ses malheurs, du mois terrible que l'odeur des violettes a le pouvoir de lui faire revivre. Desgenais ne montre pas exactement cette beauté ruinée, comme d'un ange déchu, mais il lui reste quelque chose d'une grandeur byronique, l'attrait d'un homme supérieur qui a beaucoup aimé et souffert. « Une précoce expérience l'avait rendu chauve avant l'âge ; il connaissait la vie et avait pleuré dans son temps ; mais sa douleur portait cuirasse ; il était matérialiste et attendait la mort »[29]. Ces deux conseillers ont un aspect mystérieux, surtout dans le cas de Lord Henry, être hautement symbolique. Quel est leur but ; quelle est la raison de ce qu'ils « n'ont pas de repos qu'ils ne vous aient rendu semblables à eux ?»[30]

Il semble que la littérature ait de temps en temps le souci de résumer les doutes et les déceptions de cette partie de la société qui est atteinte de la maladie de penser, et alors se dresse un Hamlet, un Obermann, représentatif de tous ceux qui viennent alors à la maturité, apte à canaliser la tristesse contemporaine. Des Esseintes remplissait cette fonction auprès de la génération décadente, mais ce reclus fourbu, vanné, éreinté par les plus vulgaires excès, ne pouvait en aucune façon répondre aux exigences d'un poète païen ; ainsi Wilde fut amené à le remplacer par une incarnation de

28. A. de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, édit. Flammarion p. 34
29. *Ibid*, p. 43.
30. *Ibid*, p. 98.

son idéal d'Oxford, un éphèbe au corps parfait, à l'esprit cultivé, livré absolument à l'impulsion de ses appétits savants par sa fortune, sa noblesse, et la mort prématurée de ses parents. Nulle renonciation ne viendra mutiler son âme, laquelle, pouvant choisir n'importe quel plaisir, n'importe quelle chose indifférente, élira seulement ce qui est de nature à la compléter. Seul le sacrifice lui sera interdit. Mais Dorian Gray n'est qu'une partie de la grande dualité qui préoccupa longtemps l'auteur, c'est-à-dire la Vie et le Contemplateur, l'artiste et le critique, de telle sorte que Lord Henry devait s'ajouter à lui pour parfaire le groupe symbolique.

Les autres personnages ne diffèrent pas essentiellement de ceux qui peuplent son théâtre ; finement observés, dessinés lestement, l'influence française n'y transparaît que dans la nouvelle façon de voir qu'elle a procurée à l'écrivain, dans la fermeté, la décision, et la délicatesse du trait. Seulement, le peintre Basil Hallward ressemble beaucoup au physique et au moral, à l'imprimeur David Séchard des *Illusions perdues*.

Ce n'est pas un petit mérite que d'avoir changé l'idée que toute une nation se fait de tel genre littéraire ; Wilde pouvait s'en targuer ; après lui les Anglais de culture moyenne n'entendent plus par « roman » trois gros bouquins bien reliés où la vie entière d'une famille ou d'une ville de province est racontée par le menu. *Mademoiselle de Maupin*, et *A rebours* lui avaient appris la valeur d'une abondance disciplinée, où la fleur et le fruit entourent de leurs courbes suaves l'élan rectiligne du thyrse. Profitant de la leçon, il a su fondre les matériaux les plus divers, de sorte que ce volume de proportions si modestes semble contenir un monde, mais potentiellement, comme un morceau de musique est apte à recevoir les rêveries qu'on y met. Ce n'est pas le profil de cet ouvrage seulement qui est à la fois net et réceptif à l'infini ; le style aussi aspire à rendre mille échos.

En parlant du « livre jaune », cette synthèse du décadentisme il dit : « Le style en était curieusement ciselé, vivant et obscur tout à la fois, plein d'argot et d'archaïsmes ; d'expressions techniques et de phrases travaillées ; comme celui qui caractérise les ouvrages de ces fins artistes de l'école française : les *Symbolistes*. Il s'y trouvait des métaphores aussi monstrueuses que des orchidées et aussi sub-

tiles de couleurs. La vie des sens y était décrite dans des termes de philosophie mystique. On ne savait plus par instants si on lisait les extases spirituelles d'un saint du moyen âge ou les confessions morbides d'un pêcheur moderne. C'était un livre empoisonné. De lourdes vapeurs d'encens se dégageaient de ses pages, obscurcissant le cerveau. La simple cadence des phrases, l'étrange monotonie de leur musique toute pleine de refrains compliqués et de mouvements savamment répétés, évoquaient dans l'esprit du jeune homme... un songe maladif, le rendant inconscient de la chute du jour et de l'envahissement des ombres »[31].

Indiscutablement, Wilde subit fortement l'attrait de cette manière précieuse et exotique ; mais il ne l'employa guère. Comme Des Esseintes, il « appelait des flores byzantines de cervelle et des déliquescences compliquées de langue ; il souhaitait une indécision troublante sur laquelle il pût rêver »[32] ; il connaissait et approuvait ces éloges de l'extrême décadence que J. K. Huysmans avait mis dans le chapitre troisième d'*A rebours*, et Théophile Gautier dans la préface qu'il écrivit pour *Fleurs du Mal*. Néanmoins en dépit de sa magnificence, son écriture reste classique dans sa simplicité ; c'est un grand coloriste qui a d'abord soigneusement étudié le dessin à l'école de Flaubert. Là même où les tons sont les plus fulgurants, les plus orientaux, la ligne pure subsiste.

L'école décadente comme la romantique avait sa flore et sa faune, son architecture et sa météorologie. Tandis que les poètes de 1830 s'étaient ruinés en châteaux sur le Rhin, en chênes foudroyés et couchers embrasés, et avaient fait une consommation prodigieuse d'aigles, de lions, d'hiboux, de roses et de lys, de grottes sauvages, de donjons et de beffrois, ceux de 1880 habitèrent tous par un prestige unanime un doux pays rempli d'un après-midi éternellement tiède. Dans ses bocages erraient des princesses, portant le hennin et des voiles crépusculaires ; sur leur visage busqué et mat nulle joie ne se lisait, ni nulle peine ; seulement, d'un doigt distrait, elles flattaient parfois la croupe d'une licorne, ou selon leur humeur, devisaient familièrement avec une Chimère. Le ciel, autour de leurs têtes, avait des

31. *The Picture of Dorian Gray*, édit. citée, p. 201.
32. *A rebours*, édit. citée p. 176.

tons d'auréole, une fixité de laque ou d'émail, et la nature, où passaient des souffles vénéneux, parfums meurtriers qu'exhalaient les orchidées de rêve, semblait tout entière sortie des mains d'un divin orfèvre. Il y avait diverses contrées que chaque chanteur créait aux sons de la lyre, mais elles se ressemblaient. Ici on lançait le disque avec des dieux plus grecs que ceux d'Homère, là on célébrait la Messe Noire en se flagellant délicatement sur un air de Chopin ; plus loin, dans cette région qui vit naître Hélène, parmi le dépliement d'une queue de paon, on voyait les Salomés, les Infantes, les Hylas, se tenant par la taille en souriant.

Celui qui mena Wilde dans ces séjours ambigus fut Jean Lorrain, familier à la Cour d'Espagne et à celle de Byzance, mieux versé que personne dans les secrets de Mélusine. L'auteur de *La Maison des grenades* s'y plut beaucoup, et à partir de 1890, ses écrits portent la trace de ses passages aux demeures du Sphinx ailé, et comme une senteur d'hyacinthe.

Cependant le style du *Portrait de Dorian Gray* n'a pas été très fortement influencé par la décadence française. C'est seulement dans les descriptions qu'on retrouve cette habitude qu'avait J. K. Huysmans et certains autres prosateurs de l'époque, d'employer des termes empruntés aux arts plastiques, aux métiers, et aux sciences pour décrire le monde sensible ; leurs adjectifs étaient volontiers durs, métalliques, artificiels ; on croirait qu'ils avaient la nature en horreur tant ils s'évertuèrent à lui communiquer des apparences de forge. Dans *A rebours*, on est aveuglé par la clarté blafarde « des ciels chauffés à blanc, tels que des plaques de tôle... » [33]. De même, dans le *Portrait de Dorian Gray*: « Le soleil couchant enflammait de pourpre et d'or les fenêtres hautes des maisons d'en face. Les carreaux étincelaient comme des plaques de métal ardent ». Tous les merveilleux passages qui racontent la beauté ondoyante et sournoise de Londres, que Dorian Gray surprend (on ne l'aperçoit pas autrement) en rentrant après une nuit de débauche ou en ouvrant sa fenêtre à une heure propice parce que bizarre et indue, tout cela suppose une qualité particulière de la vision ou un parti pris stylistique (peut-être les deux ensem-

33. *Ibid*, p. 162.

ble), car nulle autre hypothèse ne suffit pour expliquer ces mosaïques en pierres précieuses, telles que celle-ci : « Le ciel s'opalisait maintenant, et les toits des maisons luisaient comme de l'argent. D'une cheminée en face, un fin filet de fumée s'élevait ; il ondula, comme un ruban violet à travers l'atmosphère couleur de nacre »[34].

Sans doute, dans ce livre si nourri, si documenté, en dépit de son élégance friponne, il reste des matières dont nous n'avons pas abordé la critique. Nous avons négligé les doctrines de l'esthétisme, les portraits, l'esprit que nous avons traité à part, pour nous attacher à l'étude de ce courant, qui à travers l'ouvrage de Wilde, va déverser ses richesses dans les pages de tant d'auteurs anglais. Les modèles de Wilde, tels que nous les avons énumérés seront les modèles d'une génération.

c) Wilde journaliste

De 1884 à 1892, Wilde donna en pâture à la presse quotidienne et hebdomadaire et à quelques périodiques une quantité appréciable de critiques, d'échos, et de comptes rendus[1] ; il ne nous reste de tout cet effort que les deux volumes de *Reviews* et de *Miscellanies*, collections que nous devons au goût sévère et pur de Robert Ross qui réunit les meilleurs articles, en écartant ce qui ne lui sembla pas digne de son ami. Ross a bien fait, sans doute de se soucier de la réputation de l'écrivain, mais la publication de tout ce que Wilde a produit durant ces années n'y aurait pas nui, car le grand styliste a constamment défendu dans le milieu prudhommesque de Fleet-Street l'idéal et la tradition du journalisme français, et son principe souverain que celui qui gagne sa vie avec sa plume peut et doit écrire comme si chaque mot allait être gravé dans le bronze. En outre, ces chroniques où l'homme le plus spirituel de l'époque a consigné son opinion sur les événements littéraires et mondains des deux côtés du détroit, auraient eu un intérêt non seule-

34. *The Picture of Dorian Gray*, édit. citée p. 94. pour le premier passage rapporté, p. 142 pour le deuxième.

1. Il collabora à la *Pall Mall Gazette* en qualité de critique et la *Dramatic Review* lui confia la rubrique des théâtres. Ses contributions au *Woman's World* datent principalement de 1887.

ment pour ses biographies, mais pour l'historien social qui pourrait ainsi contempler la fin de l'ère victorienne dans le miroir d'une intelligence polie à la latine.

En France, le littérateur qui fait un stage dans le journalisme ne déroge pas, puisque la majorité des Académiciens ont passé par là, et y reviennent. Mais, pour un Anglais, c'est une vraie déchéance que d'être condamné à auner son génie à tant par ligne. Néanmoins Oscar Wilde entra tête haute dans l'antre des pourvoyeurs de préjugés, fort de l'exemple de Lemaître, de Bauer, de Brunetière, et de Francisque Sarcey, sachant que sa plume d'or anoblirait le papier qu'elle touchait, fût-ce celui de la moindre feuille de province. Ainsi il fit gaîment sa tâche. Ses contributions, impeccables quant au style, furent écrites sur un ton persifleur, très parisien, qui plut par son étrangeté et par sa légèreté désinvolte qui reposait de la violence illettrée de ses contemporains. On ne savait pas alors, à Londres, évaluer une œuvre d'art sans prendre fait et cause pour ou contre elle. Qu'on juge donc de l'ébahissement d'un poète qui se voyait préféré aux autres à cause de la reliure en parchemin de son livre, et qui, quelques lignes plus bas, tombait sur un passage où il fut déchiré avec une ironie et une urbanité parfaites. Connaissant mieux que personne la bonne plaisanterie qui déride même ses victimes, pour peu qu'elles aient de l'atticisme, Wilde ne fut jamais cruel (« la mauvaise humeur fait toujours un piètre critique », dit-il : *Reviews*, p. 119, éd., cit.). Mais son éclatante supériorité littéraire envenima souvent, malgré lui, un commentaire qui voulut être indulgent. Comment un romancier médiocre ne serait-il pas outré de voir des citations de son ouvrage encadrées par une prose digne de Flaubert ? La comparaison tacite créa des envieux, plus tard, des ennemis.

Ce ne fut pas seulement sa manière qui rappelait les meilleurs journalistes parisiens. Le souci de la forme que Wilde apportait dans ses créations les plus éphémères, et qui faisait du moindre morceau qu'il signât un tout artistique harmonieusement calculé, cela aussi décelait l'influence française. Qui de ses confrères de Fleet-Street, accoutumés à découper leur style comme un vendeur débite sa marchandise, selon le plus ou le moins qu'on lui demande, aurait songé à établir un plan avant d'écrire, à étudier les genres appropriés aux différents sujets qu'il serait appelé à traiter ?

Nul doute que Wilde au contraire n'ait ainsi veillé à ce que les thèmes les plus variés fussent développés sur le ton et dans les limites qui leur convenaient le mieux. Moqueur et enthousiaste tour à tour, tantôt il s'applique patiemment à agrandir les fentes que les attaques des George Moore et des Arthur Symons avaient pratiquées dans la massive incompréhension de leurs compatriotes, tantôt il prend un écrivailleur et le fustige.

Le fait est que le passage de Wilde dans le journalisme anglais eut un sens et une portée dont on ne s'aperçut pas tout d'abord, mais qui sont évidents pour nous. Il représentait un idéal difficile ; il voulait que ceux qui se mêlaient d'écrire apprissent leur langue et leur métier, qu'ils eussent le courage de faire hardiment de la littérature à propos de ces riens qui ne leur tiraient auparavant que de la copie : un idéal nettement étranger aussi, car il se réclamait hautement de ses modèles, de Flaubert, de Gautier, et de Baudelaire, et son souci constant de relever les inexactitudes qui fourmillaient dans les ouvrages des autres ayant trait à l'art français, faisait voir qu'il s'adjugeait, de bon droit d'ailleurs, un rôle d'interprète et d'expert. Quoiqu'il y eût d'autres ouvriers travaillant à ses côtés, ce fut Wilde, personnage symbolique, auréolé d'une légende même de son vivant, qui réunit en faisceau toutes les tendances diverses qui commençaient à orienter les jeunes écrivains vers la France. Il autorisa leur mécontentement en prouvant avec des exemples à l'appui qu'un Saintsbury [2], tout grand pontife des lettres qu'il fût, montrait, la plume à la main, le regrettable laisser-aller d'un primaire, et proposa le seul moyen possible de réforme : se mettre franchement à l'école de cette nation qui avait déjà, à plusieurs reprises, enseigné à l'Europe la clarté, la logique, et la concision. D'autre part, si de nos jours un Anglais ne se déshonore pas en livrant quelques pages de son cru à un quotidien, c'est au mouvement d'idées dont Wilde fut le premier moteur que nous devons ce progrès. Sa conception d'un nouveau journalisme, annexe honorable de la littérature et pépinière de talents, a finalement prévalu. Maintenant, Penialinus écrit à peu près correctement ; il a pour collaborateurs habituels les plus grands noms de notre Académie officieuse,

2. *Reviews*, édit. Methuen 1908, (B.N.), p. 38.

et si Fleet-Street ne conduit pas encore tout droit au Parnasse, du moins elle n'est plus un cul-de-sac. En résumé, on peut dire que Wilde contribua par sa présence et par son exemple à tirer l'emploi de fournisseur d'idées nouvelles du mépris où il risquait de sombrer. C'est à lui, et à ses disciples plus ou moins fidèles et reconnaissants que le débutant doit son privilège actuel de n'avoir plus à choisir entre le journalisme et les belles lettres. Il favorisa aussi, au moyen de la propagande spirituelle qu'il ne cessa de faire, l'éclosion d'une curiosité presque nationale qui commença par une admiration timide pour quelques poètes français, et qui finit par l'Entente Cordiale.

Aux environs de 1889, il fallait du courage pour se donner la spécialité d'intermédiaire entre le public anglais, plein de bêtise et de pruderie, et les écoles naturaliste et symboliste qui paraissaient aux chastes lecteurs du *Punch* les apologistes invétérés de tous les vices [3]. Il en fallait encore plus, à une époque où florissait le roman à tendances moralisatrices, pour soutenir qu'il n'y avait aucun mérite à être édifiant, et qu'on devrait louer ou condamner un livre selon qu'il était bien ou mal fait. Wilde osa cependant rendre compte de ce qu'on lui soumettait uniquement en termes de l'esthétique française et par rapport à elle. Très souvent il nomma tel ou tel maître de la bonne prose, accablant les Hall Caine et les Mrs. Humphrey Ward du souvenir de Stendhal, de Flaubert, de George Sand, et de Balzac. Même s'il ne les invoqua pas, ils présidèrent immanents et colériques comme des dieux homériques, aux châtiments que leurs vertus autorisèrent. S'appuyant sur les principes qu'il avait déduits de son étude de ces grands auteurs, Wilde

3. En dépit des traditions de réserve et de bonhomie qu'avait cette revue représentative des qualités et des défauts de la bourgeoisie anglaise, ses commentaires sur Oscar Wilde devenaient continuellement plus aigres ; il perçait une sourde rancune contre celui qui refusait d'encenser les *joss* insulaires, et qui osait avouer une prédilection pour les formes littéraires françaises : on ne savait ce qui choquait le plus en lui, son efféminations ou son amour pour les triolets. On finit par les lui reprocher indistinctement. Ainsi, le 30 avril 1881, il parut : *An Aesthetic Rondeau*, le 28 mai 1881, *More impressions... La fuite des Oies*, le 20 août 1881 ; *Croquis*, le 17 septembre 1881, *Impression de l'automne*, le 10 décembre 1881 ; *Impressions du théâtre*. L'almanach de 1882 contient : *More impressions* ; *Des Sornettes*. Puis parurent, le 14 janvier 1882, *Impression de théâtre* ; le 8 avril 1882, *Impression de Gaiety Théâtre* et le 16 juillet 1892, *Racine With the Chill off*. En tout, *Punch*, imprima plus de 120 parodies, charges, ou éreintements perfides ; c'est la mesure de l'importance artistique de Wilde.

s'obstina, malgré sa situation précaire et l'opposition qu'on lui fit, à prêcher la doctrine de l'art désintéressé ; non pas précisément de l'Art pour l'Art, mais plutôt de l'Art pour la Beauté.

Avec moins d'apprêt, et un style aussi pur quoique légèrement décoloré, le recueil des *Reviews* révèle plus clairement que le reste de son œuvre de prosateur, l'intérêt toujours croissant que le rédacteur en chef du *Woman's World* portait à tout ce qui concernait la France.

Quand on sut qu'il avait obtenu ce poste, on se gaussa beaucoup de lui et de ses fonctions ; les mauvaises langues prétendirent qu'il offrait toutes les garanties, et même ses admirateurs ne purent se défendre de sourire. Les moqueurs furent vite confondus, car l'auteur de *A Critic in Pall-Mall*, sans être initié aux arcanes de la haute couture, bien que les noms de Félix et de Worth fussent familiers dans sa bouche, était au moins un des experts les plus qualifiés du costume masculin ; il avait en plus le goût du chiffon, et ce flair instinctif pour ce qui est « habillé » qu'on ne trouve d'ordinaire que chez les Parisiennes. C'est assez dire que le directeur technique ne démérita pas. Mais sa nouvelle profession comportait d'autres devoirs ; il fallait qu'il s'improvisât conseiller de consciences féminines, qu'il s'entourât de collaboratrices dévouées. Là aussi il sut s'acquitter triomphalement d'attributions difficiles entre toutes. Ses qualités d'exquise déférence, de compréhension intuitive, et surtout son désintéressement absolu, lui conquirent les sympathies de toutes celles qui l'approchèrent. Sarah Bernhardt a dit combien elle le trouvait charmant, et en vérité jamais homme ne fut mieux fait pour être le parfait ami des femmes.

La valeur littéraire des articles qui parurent dans *The Woman's World* confirme que cette publication s'adressait à des lectrices exceptionnellement cultivées. Wilde lui-même n'hésite pas à les entretenir longuement des *Mémoires de Wilhemine, Margravine de Baireuth*, et émet le souhait qu'on traduise aussi la correspondance de cet intéressant personnage du XVIII^e^ siècle avec Voltaire. Il commente également la version française des *Etudes et souvenirs* de Madame Ristori, donnant ainsi à ses abonnés la primeur d'un ouvrage qui, rédigé originalement en italien, devait rester assez longtemps inconnu au public anglais ; les extraits très curieux dont il illustre ses commentaires prou-

vent que ces anecdotes de théâtre l'intéressèrent vivement. En novembre 1888, il accueillit avec enthousiasme le livre de Lefébure sur l'histoire de la tapisserie et de la dentelle, mis en anglais par Alan Cole. Son talent d'évocateur se prodigua en ces pages d'une splendeur inoubliable quoique d'emprunt, tant et si bien qu'il en fit passer l'essentiel dans le chapitre XI du *Portrait de Dorian Gray*, pour corser sa dissertation à la Huysmans sur les étoles et les rochets.

Quand il a besoin d'un terme de comparaison, en faisant la critique d'un roman réaliste par Margaret L. Woods, il va tout droit à Dostoïevsky et à Guy de Maupassant [4] : « il y a quelque chose dans son œuvre qui rappelle leur méthode ; elle n'a pas peu de leur intensité féroce, de leur concentration terrible, de leur objectivité sans passion mais poignante ; comme eux, elle semble permettre à la vie de suggérer son propre mode de présentation ; et comme eux, elle reconnaît qu'une franche acceptation des faits de la vie est la vraie base de tout art moderne imitatif ». De même, la variété étonnante de ses connaissances est manifestée par la façon désinvolte dont il compare les scènes de la vie moderne contenues dans les satires de Violet Fane aux chefs-d'œuvre de ce genre amusant et futile, à *Autour du Mariage*, *Autour du divorce*, et au *Petit Bob* [5].

C'est surtout en traitant du féminisme qu'il fait appel à des sources françaises ; il profite de l'occasion de l'ouverture du Lycée Racine par M. Spuller pour rappeler que « Racine fut l'un des privilégiés à qui il fut permis de lire le célèbre *Traité de l'Education des Filles* avant qu'il ne parût en imprimé ; il fut chargé, avec Boileau, du soin de réviser le texte de la constitution et des règles du grand collège de Madame de Maintenon ; ce fut pour les Demoiselles de Saint-Cyr qu'il composa *Athalie* » [6]. Il rapporte, dans la langue originale, une page entière du discours de l'ancien ministre de l'Instruction Publique, et bien qu'il soit d'accord avec la conclusion de celui-ci : qu'il ne s'agit pas de former des « femmes savantes » au moyen de l'enseignement secondaire, il fait observer très judicieusement qu'on ne doit pas prendre des caricatures pour la réalité, et que *Les Précieuses Ridicules* contrastaient favorablement avec la

4. *Reviews*, édit. citée, p. 202.
5. *Ibid*, p. 412.
6. *Ibid.* p. 239.

moyenne de la féminité de leur époque. Un mois auparavant Wilde s'était prévalu de l'autorité de Francisque Sarcey pour appuyer sa thèse que les femmes devront se vêtir d'une façon plus pratique si elles veulent faire concurrence au sexe fort. L'éminent critique avait publié l'étude dont Wilde s'est inspiré dans *La France*, et cette circonstance fournirait encore une preuve, s'il en était besoin, que le journalisme parisien servait toujours de modèle et d'encouragement au rédacteur en chef du *Woman's World*. Comme nous avons déjà fait remarquer, sa prose est émaillée d'allusions et de citations françaises ; en réclamant plus de liberté pour le dramaturge, il réédite le jugement connu : « On tue une littérature quand on lui interdit la vérité humaine »[7].

Une autre fois les souffrances librement acceptées des dévotes de la mode attirent du fond de sa mémoire d'érudit une réminiscence de Montaigne : « In order to obtain a real Spanish figure, says Montaigne, what a Gehenna of suffering will not women endure, drawn in and compressed by great « coches » entering the flesh ; nay, sometimes they even die thereof »[8]. Il préconise un retour à la raison : « Je suis heureux de voir que plusieurs des femmes les plus charmantes de Paris sont en train de revenir à l'idée du style Directoire dans l'habillement. La devise de la mode est : « Il faut souffrir pour être belle » ; mais la devise de l'art et du sens commun est : « Il faut être bête pour souffrir »[9].

D'une façon générale on peut dire que dans ses chroniques et ses notules, Wilde s'accorde la permission, sans toutefois manquer à la sévère correction dont il ne se départit que bien rarement, de nous parler un peu plus souvent de ses lectures préférées, de les citer et de les commenter, indulgence qu'il s'interdisait tant qu'il avait à ciseler la forme marmoréenne de ses essais ou du *Portrait de Dorian Gray*. Ses articles ont le charme ondoyant, la richesse et la liberté de ses causeries intimes, quelquefois aussi leurs fusées d'esprit malicieux. Même pour quelqu'un qui n'en attend pas son initiation, il est agréable de l'entendre causer ; et il faut songer que des aperçus où nous ne trou-

7. *Ibid*, p. 239.
8. *Ibid*, p. 236.
9. *Ibid*, p. 237.

vons pas grande nouveauté ont dû dérouter, stimuler, et captiver les insulaires de 1888. Mais en majeure partie ses critiques de Voltaire, Béranger, Lamartine, Balzac, George Sand, Alexandre Dumas, Gautier, Baudelaire, Victor Hugo, Stendhal, Guy de Maupassant, Flaubert, Zola, Caro, Edmond Scherer, Molière, Gyp et Gaston Boissier, (et puis pour le bouquet M^lle de la Ramée qu'il connut à Londres, et à qui il prêta de l'argent) [10], n'ont rien perdu de leur force première. Elles sont de nature aussi à corriger la tendance erronée qu'ont certains commentateurs à circonscrire Wilde dans l'imitation de deux ou trois maîtres d'Outre-Manche. Avant d'aborder cette étude, nous avons recopié tous les mots français que contient l'œuvre de Wilde; travail pénible, certes, d'autant plus que ses résultats ne peuvent passer directement dans ces pages, mais qui nous met à même d'admirer en pleine connaissance de cause la variété de ses fréquentations littéraires. La quantité seule de ces allusions à toutes les écoles et à presque toutes les œuvres marquantes des trois derniers siècles est surprenante, et quand on songe que, comme dit M. Sherard : « Oscar n'a jamais menti et ne s'est jamais vanté » [11], (au moins en ce qui concerne l'érudition), on commence à se rendre compte qu'on a uniformément sous-estimé ses connaissances.

Se fondant sur ces conversations de café où Wilde chantonnait ses histoires hallucinantes parmi des piles de soucoupes et de cigarettes à demi consumées, on a conclu que la façon dont il a terminé un de ses contes : « Et puis, alors, le roi il a mouru... » représentait tout son savoir. Or, c'était faux; nous donnerons plus bas la preuve que l'auteur de *Salomé* et l'élégant épistolaire qui rectifia publiquement une erreur d'Edmond de Goncourt écrivait couramment le français, et il tombe sous le sens qu'un homme qui, étant libre de commenter ce qui lui plaisait, consacra un très grand nombre de ses contributions journalistiques à des sujets français, devait nécessairement, pour se documenter, pouvoir lire cette langue avec une facilité parfaite. Ce

10. Cf. *The real Oscar Wilde*, de R.H. Sherard, p. 68, et la lettre de Wilde à Mrs. Bernard Beere, janvier 1889 : *Mercure de France*, 1912, janvier, février, p. 436. A la fin d'une saison il mande à celle qui devait être la *Femme sans importance*, « Il ne vous reste plus à présent d'autre *lionne* que Ouida ».

11. Lettre en date du 2 septembre 1934.

dernier point d'ailleurs est suffisamment éclairci par les témoignages de toutes sortes qui établissent qu'il recevait continuellement des périodiques paraissant à Paris [12].

Des jugements d'une rare pénétration apaisent les doutes qu'on pourrait nourrir sur la solidité de ce que ces deux volumes renferment d'une science si éblouissante que certains seront tentés de la croire toute en façade. Mais tandis que n'importe qui peut citer des noms, piller les manuels pour étoffer ses appréciations banales et périmées, il n'appartient qu'aux vrais savants de résumer en une phrase la qualité essentielle d'une œuvre. Que Wilde ait été de ceux-ci, il n'y a pas à le contester : témoin ces aperçus rapides : « Balzac qui inventa la méthode moderne d'envisager la vie... ». « Le but de Balzac, en vérité, était de faire pour le genre humain ce que Buffon avait fait pour les bêtes. Comme le naturaliste étudia les lions et les tigres, le romancier étudia les hommes et les femmes. Néanmoins, il ne fut pas un simple reporter... L'observation lui donna les faits de la vie, mais son génie transmua les faits en vérités, et les vérités en Vérité... [13] » « George Sand doit être classée avec nos génies poétiques... Ses héros ne sont pas des photographies mortes ; ils sont de grandes possibilités. Les romans modernes sont des dissections ; les siens sont des rêves... Elle inventa une littérature d'art.. Dans *Consuelo* elle nous parle de la musique ; dans *Horace* de la création littéraire ; dans *Le Château des Désertes* de l'art dramatique ; dans *Les Maîtres Mosaïstes* de la mosaïque ; dans *Le Château de Pictordu* des portraits ; et dans *La Daniella* des paysages... [14] » « M. Boissier est un écrivain très agréable et très pittoresque, qui sait réellement instruire ses lecteurs sans les ennuyer ; c'est un talent parfaitement inconnu en Allemagne et extrêmement rare en Angleterre [15] ... ». « Béranger avait tout ce qu'il faut pour être un poète populaire. Ses produc-

12. Cf. aussi le passage du *Déclin du mensonge*, où Wilde raconte l'étrange histoire d'une jeune fille qui s'identifia si étroitement avec l'héroïne d'un feuilleton paraissant dans *une des revues françaises* qu'elle se laissa enlever par un homme inférieur, tant sa vie était dominée par la fiction qu'elle reproduisait. Wilde lisait le même magazine et en 1884, curieux de voir la fin de l'expérience, il alla la voir à Paris.

13. *Reviews*, p. 77. Cf. aussi p. 78. « La distinction entre un livre tel que *L'Assommoir* de M. Zola et un livre tel qu'*Illusions perdues* de Balzac, est la distinction entre le réalisme inimaginatif et la réalité imaginée».

14. *Ibid*, p. 316-231.

15. *Ibid*, p. 58.

tions sont faites pour être chantées plutôt que pour être lues ; il préférait le Pont-Neuf au Parnasse ; il était patriotique aussi bien que romantique et cocasse aussi bien qu'humain...» [16] « Le plus spirituel écrivain de la France actuelle est une femme. Cette intelligente, cette « spirituelle grande dame » qui a adopté le pseudonyme de Gyp, n'a pas de rivale dans son pays. Ses plaisanteries, son « esprit » délicat et charmant, sa modernité fascinatrice, et sa touche légère et heureuse, lui donnent une position unique dans ce mouvement littéraire qui a pris pour son but la reproduction de la vie contemporaine » [17].

Ses préférences personnelles s'affirment dans des formules impérieuses. Il dit son admiration de Baudelaire : « le plus parfait et le plus empoisonneur de tous les poètes français modernes », du « premier roman de Théophile Gautier, ce livre d'or de l'esprit et des sens, cette Ecriture Sainte de la beauté... », et de « Henri Beyle (Stendhal) le grand romancier français, je suis quelquefois tenté de croire, le plus grand de tous ... » [18].

Il sait flétrir aussi « ... cette terrible famille des Rougon-Macquart avec les méfaits de laquelle M. Zola ne cesse jamais de nous rabattre les oreilles ». Son instinct d'homme du théâtre l'avertit que « *la formule scientifique* de M. Zola ne gagne aucunement à être présentée sur la scène » [19].

Toutes les occasions lui furent bonnes de signaler les traductions qui commençaient à paraître plus nombreuses à mesure que les George Moore, les Arthur Symons, et les autres francophiles qui combattaient avec Wilde, et qu'ils le voulussent ou non, sous sa bannière, gagnaient des adhérents et faisaient l'éducation du public. De temps en temps aussi, il donnait un aperçu de quelque ouvrage de critique ou d'érudition non encore traduit, tel que le livre de Gaston Boissier : *Promenades archéologiques*, ou celui de Paul Stapfer sur : *Molière et Shakespeare*. Les mémoires de Madame Ristori furent ainsi présentés aux amis de l'art avant qu'on eût songé à mettre en anglais ces souvenirs intéressants à plusieurs titres.

16. *Ibid*, p. 61.
17. *Ibid*, p. 412.
18. *Ibid*, p. 32, 379.
19. *Ibid*, p. 5 et 28.

La profession de traducteur n'était pas, dans l'autre siècle, ce qu'elle est devenue depuis ; alors de vagues gens de lettres sans aucune compétence réelle bâclaient des versions approximatives à l'aide de dictionnaires et de grammaires. Leurs intentions étaient, certes, louables, mais ils donnaient aux Anglais une étrange idée et de la forme et de la matière des chefs-d'œuvre qu'ils tâchaient de leur présenter. Wilde protesta énergiquement, houspilla ces prétentieux, démontra leurs fautes, et n'omit rien pour faire comprendre au public et aux éditeurs la nécessité d'un apprentissage et de sérieuses garanties de savoir. Il posa en principe que « l'exactitude, la clarté et l'aisance sont des qualités indispensables d'une bonne traduction ». Lui-même, il aurait été un merveilleux interprète. Que n'a-t-il offert à ses compatriotes le privilège d'admirer la pensée corrosive d'Anatole France ou les diableries de Huysmans, revêtues pour l'occurence de sa prose à lui, aussi souple et aussi transparente que l'original !

C'est à la facilité avec laquelle les sémantismes sont transposés d'une langue dans une autre que l'on reconnaît un traducteur habile ; là, rien ne sert d'avoir une bonne bibliothèque ; il faut se pénétrer du sens exact du proverbe ou de l'idiotisme avant de pouvoir le communiquer.

Les amis de Gustave Masson durent bien s'étonner à la lecture de l'analyse raisonnée, par Oscar Wilde, de la version anglaise que celui-là fit paraître en 1888 de la *Vie de George Sand* par E. M. Caro. Jamais on ne vit pareille exécution d'un homme qui, sans faire autorité, avait tenu jusque-là un rang honorable parmi ceux qui s'étaient attachés à répandre la culture française en Angleterre ; et jamais, nous nous hâtons d'ajouter, on ne vit descendre de pareilles volées de bois vert avec moins de répugnance ; chaque coup portait juste, et chaque coup était mérité. Car qui pourrait excuser celui qui rend « ainsi le veut l'esthétique du roman» par « so the aesthetes of the world would have it » ; « qui pourra définir sa pensée » par « who can clearly despise her thought », et « M^me^ Sand ne réussit que deux fois » par « Madame Sand was not twice successful » ? Wilde consacre une page entière à un exposé minutieux des erreurs de Gustave Masson, et quand son article prend fin sur cette saillie : « c'est un exemple admirable de l'influence

des écoliers sur leurs maîtres »[20], le professeur de Harrow, malmené sans remords, est classé définitivement dans notre esprit. Partant, nous nous sommes fait une opinion sur les connaissances françaises de Wilde, disputées par Lord Alfred Douglas ; la voici : à cette date il n'y avait en Angleterre, en dehors du monde fermé et taciturne des Universités qu'une centaine de personnes capables de conférer ainsi page par page l'original et la traduction anglaise, de pénétrer ces arcanes de style et de facture qui sont l'âme d'une langue, et quatre-vingt-dix-sept d'entre elles ne donnaient rien aux feuilles publiques.

Cette façon de voir est confirmée par sa dénonciation de l'ignorance et de l'incurie du traducteur anonyme de quelques romans de Balzac[21]. Wilde en démontre les bévues avec sûreté et aisance ; on constate que si, en 1881, il ne lisait le français que comme un « bon écolier », il avait fait des progrès considérables dans l'intervalle. Rappelons sa magnifique exégèse de la version anglaise de *L'Illustre Gaudissart*. D'abord il s'étonne que : « bon conseil vaut un œil dans la main » ait été rendu par : « good advice is an egg in the hand » : que « son horloge enfermée dans une grande armoire oblongue » ait pris en passant par l'esprit de l'inconnu la forme pour le moins inattendue de : « a clock which he kept shut up in a large oblong closet ». Avec mansuétude, il fait observer qu'il y a tout de même une certaine différence entre « garce » et « farce », et que la phrase : « to imitate the rough logician who marched before the Pyrrhonians while denying his own movement », ne conserve presque rien de la pensée que Balzac exprima ainsi : « imiter le rude logicien qui marchait devant les Pyrrhoniens, qui niaient le mouvement ». Sa conclusion a dû mettre tout le monde d'accord, sauf évidemment le malheureux folliculaire : « Nous craignons que l'édition de M. Routledge ne convienne pas du tout. Elle est bien imprimée et coquettement reliée ; mais ses traducteurs ne comprennent pas le français. C'est dommage car, *La Comédie Humaine* est un des chefs-d'œuvre de l'ère ». La circonstance même que de pareilles fautes pouvaient subsister dans un ouvrage tiré à plusieurs milliers d'exemplaires par une maison d'édition réputée prouve

20. *Ibid*, p. 320, et 321.
21. *Ibid*, p. 77 et 81.

combien l'action de Wilde et de ses satellites fut salutaire et attendue, et nous permet de mesurer les changements survenus depuis. On ne peut trop insister sur ce point que si, de nos jours, les propos de Marcel Proust et d'André Gide ont pu parvenir jusqu'aux Britanniques avec le minimum de déformation c'est parce que les « décadents » de la période 1880-1900 trouvèrent indignes des écrivains dont ils pouvaient consulter les œuvres originales, les à peu près sordides d'un mercenaire uniquement soucieux de pousser à la page.

Quand par hasard, il rencontre une production qui lui semble en avance sur la moyenne assez basse des contemporains, Wilde loue avec mesure et discernement ; rentrant pour ainsi dire les griffes dont il avait lacéré les Gustave Masson, il montre patte de velours à ceux qu'il croit dignes d'encouragement. C'est ainsi qu'il accueille avec beaucoup d'indulgence : *A Selection from the Songs of De Béranger in English Verse*, par William Toynbee [22]. A peine s'il trouve que le quatrain :

> « Mid France's miracles of art,
> Rare trophies won from art's own land,
> I've lived to see with burning heart
> The fog-bred poor triumphant stand »,

ne reproduit qu'imparfaitement les sentiments qui inspirèrent à Béranger les vers connus :

> « Dans nos palais, où, près de la victoire,
> Brillaient les arts, doux fruits des beaux climats,
> J'ai vu du Nord les peuplades sans gloire,
> De leurs manteaux secouer les frimas ».

Il n'est que trop aimable. On s'en convaincra en comparant cette autre traduction, aussi boiteuse certainement, mais plus fidèle au texte :

> « Within our palace-walls where Victory
> And Arts shine — fair fruits of our sunny clime,
> I saw the Northern tribes unknown to Glory
> Down from their shaggy cloaks let fall the rime ».

La version du *Marquis de Carabas* lui plaît, et en effet il n'y a pas grand'chose à lui reprocher, sauf l'expression

22. *Ibid*, p. 60.

« his blade immaculate », inapte à suggérer la douceur pateline d'« un sabre innocent », et que Wilde ne manque pas d'incriminer. Pour le reste, on voit que sa volonté de ne pas effaroucher un débutant capable de se perfectionner s'accommode tant bien que mal avec son désir d'être exact : il fait observer par exemple avec tous les ménagements possibles que « La Marquise a le tabouret » n'est pas du tout : « Marquise, you'll have the bed-chamber ». Comme si les deux phrases avaient autre chose en commun que le titre de noblesse !

d) La correspondance ordinaire

Voilà un mot qui l'aurait mis hors de lui, car Wilde avait la prétention de ne rien faire de la façon du commun des mortels. Mais quel autre titre pourrait-on employer pour désigner ces lettres qu'il écrivit de sens rassis, et adressa à des personnages qui ignoraient profondément son inconduite ? A moins que, par une réminiscence du parler de Charlus, on ne les appelât « sérieuses ».

Elles font partie de son œuvre, car ce ne fut pas par un don de la nature que Wilde devint un des plus charmants des épistoliers anglais ; il travailla, il prit de la peine, il relut sans cesse la correspondance de Mme de Sévigné, Flaubert, Henri Beyle, Berlioz, Corot. Comme il s'était formé une écriture belle, personnelle, et étrange par un effort continu de sa volonté, s'exerçant dès ses années de collège, il se constitua un style épistolaire encore plus limpide, si cela est possible, que la manière qu'il avait de conter, clair, grêle, côtoyant la banalité sans y verser jamais. Qu'on relise la collection de lettres commentées par H.-D Davray, (*Mercure de France*, janvier-février, p. 433). écrites par Wilde aux organisateurs de ses tournées de conférences aux Etats-Unis et à des amis ; celles citées par Sherard, Ransome, Frank Harris ; on verra, à partir de 1882, l'influence française prendre le dessus, affiner son goût, renforcer son mépris de la littérature anémique des Victoriens, dégager peu à peu son originalité de la gangue du milieu brut.

Ces opuscules contiennent une proportion normale de

citations françaises, dont le but est d'amuser tout bonnement les destinataires, habitués, comme tous ceux qui appartiennent au meilleur monde, à l'emploi occasionnel de cette langue. Ainsi, en janvier 1889, Wilde écrivit à Mrs. Bernard-Beere, qui devait créer le rôle de Mrs. Arbuthnot, dans *Une femme sans importance* : — « Comme c'est gentîl au tremblement de terre d'avoir attendu que vous soyez partie. Après vous, le tremblement de terre... ». Cette dernière phrase est en français dans le manuscrit, et représente une de ces parodies ou inversions de mots historiques qui forment une grande partie de l'esprit de Wilde ; ici, il s'agit de la maxime familière à Louis XV : Après moi, le déluge. A la même occasion il dit : « Il ne nous reste plus à présent d'autre « lionne » que Ouida », observation qui permet d'admirer à la fois l'aisance avec laquelle il se servait des termes français des moins courants, et la variété de ses fréquentations, car y avait-il en Angleterre, à part George Moore et Arthur Symons, un autre homme qui savait aussi cavalièrement dîner avec Maurice Rollinat, discuter entre bock et demi-tasse avec Moréas ou Retté, prêter de l'argent à Mlle de la Ramée en détresse ?

Ces lettres, étant toutes littéraires (ce n'est qu'en prison qu'il griffonnera un billet contenant une inélégance) rentrent dans le cadre de ses autres ouvrages ; celles qu'il envoya à Lord Alfred Douglas sont pour la plupart des poèmes en proses ; celles adressées à Ross, à Sherard, à Frank Harris ont les qualités et les défauts des dialogues du *Portrait de Dorian Gray*. Par conséquent nous n'en traiterons pas en détail.

Ce qui est moins connu, c'est que des spécimens existent qui peuvent nous renseigner sur le degré de facilité avec laquelle Wilde maniait la phrase française (*Salomé* est en vers libres, ou presque). Ces curiosités littéraires, tellement rares que nous ne parlons de la première d'entre elles que par ouï-dire, sont l'espèce de cartel que Wilde fit remettre avec un exemplaire de ses *Poèmes* à tous ceux qui comptaient dans le monde des lettres à Paris, lors de sa visite de 1882, et la mise au point qu'il publia dans *L'Echo de Paris* (19 décembre 1891) à propos d'une allusion maladroite dans le *Journal des Goncourt*. L'épitre de 1882, puisqu'elle était à plusieurs exemplaires, doit avoir survécu aux bouleversements de ces cinquante dernières années, tapie dans les

cartons de plusieurs écrivains, académiciens, ou immortels d'une façon hélas ! plus commune. Henri de Régnier, Georges-Bazile et quelques autres ont rendu hommage à l'éloquence et au discernement avec lesquels Wilde s'exprima alors en français, mais nous n'avons pas pu découvrir le texte de la lettre elle-même [1].

Il en est tout autrement de celle de *L'Echo de Paris*. A cette époque le *Journal des Goncourt* paraissait en feuilleton dans le grand quotidien, et en date du 21 avril 1883 Edmond de Goncourt avait incidemment relaté une conversation qu'il eut avec Wilde au sujet de Swinburne. Quelle est la vérité sur cet entretien ? Dans l'édition Charpentier de l'ouvrage, on relève cette phrase assez anodine : « Le poète anglais Wilde me disait, ce soir, que le seul Anglais qui avait lu Balzac, à l'heure actuelle, était Swinburne ». Il n'y a là aucune matière à réclamation. Il paraît certain toutefois que, bien qu'il s'en défendit comme un beau diable, Wilde ne s'était pas refusé le plaisir malin de dauber sur son compatriote, l'accusant d'avoir fait dévier dans le sadisme l'ardeur d'une sensualité irréfrénable que, ajouta-t-il avec ce rire qui n'était qu'à lui, un accident de chasse avait rendue toute cérébrale. De là, sans doute, l'expression « fanfaron de vice » qu'Edmond de Goncourt appliqua à Swinburne.

Après les salutations d'usage, Wilde dit, en s'adressant directement à l'écrivain français :

« Quoique la base intellectuelle de mon esthétique soit la philosophie de l'irréalité, ou peut-être à cause de cela, je vous prie de me permettre une petite rectification à vos notes sur la conversation où je vous ai parlé de notre cher et noble poète anglais, M. Swinburne, et que vous avez insérée dans ces mémoires qui ont, non seulement pour vos amis, mais pour le public entier, une valeur psychologique si haute.

Les soirées qu'on a eu le bonheur de passer avec un grand écrivain comme vous l'êtes, sont inoubliables, et voilà pourquoi j'en ai gardé un souvenir très précis. Je suis surpris que vous ayez reçu une impression assez différente.

1. M.H. de Régnier, consulté, nous fait savoir que ses rapports avec Wilde datent de 1891 (Cf. l'article de Jacques Daurelle, dans *L'Écho de Paris*, décembre 1896 et qu'en 1882, il était encore au collège. Vers 1892, l'écrivain irlandais lui fit cadea du'un exemplaire de ses *Poems*, lequel ne contenait pas la lettre en question, dont M. de Régnier ignore la teneur précise.

Vous proposiez ce matin d'extraire l'hydrogène de l'air pour faire de notre atmosphère une terrible machine de destruction. Ce serait un chef-d'œuvre sinon de science, au moins d'art. Mais extraire de ma conversation sur M. Swinburne une sensation qui pourrait le blesser, voilà qui m'a causé quelque peine. Sans doute, c'était de ma faute. On peut adorer une langue sans bien la parler, comme on peut aimer une femme sans la connaître. Français de sympathie, je suis Irlandais de race, et les Anglais m'ont condamné à parler le langage de Shakespeare.

Vous avez dit que je représentais M. Swinburne comme un fanfaron de vice. Cela étonnerait beaucoup le poète, qui, dans sa maison de campagne, mène une vie bien austère, entièrement consacrée à l'art et à la littérature.

Voici ce que j'ai voulu dire. Il y a aujourd'hui plus de vingt-cinq ans, M. Swinburne a publié ses *Poèmes et ballades* une des œuvres qui ont marqué le plus profondément dans notre littérature une ère nouvelle.

Dans Shakespeare et dans ses contemporains Webster et Ford, il y a des cris de nature. Dans l'œuvre de Swinburne, on rencontre pour la première fois le cri de la chair tourmentée par le désir et le souvenir, la jouissance et le remords, la fécondité et la stérilité. Le public anglais, comme à l'ordinaire hypocrite, prude et philistin, n'a pas su trouver l'art dans l'œuvre d'art ; il a cherché l'homme. Comme il conforme toujours l'homme à ses créations, il pense que pour créer *Hamlet*, il faut être un peu mélancolique, pour imaginer *Lear* absolument fou.

Ainsi on a fait autour de M. Swinburne une légende d'ogre et de mangeur d'enfants. M. Swinburne, aristocrate de race et artiste de tempérament, n'a fait que rire de ces absurdités. Une telle attitude me semble assez éloignée de celle qu'aurait un fanfaron de vice.

Pardonnez-moi cette simple rectification, je suis sûr, puisque vous aimez les poètes et que les poètes vous aiment, que vous serez heureux de la recevoir. J'espère que lorsque j'aurai l'honneur de vous rencontrer de nouveau, vous trouverez ma manière de m'exprimer en français moins obscure que le 2 avril 1883.

Veuillez agréer, cher Monsieur de Goncourt, l'assurance de toute mon admiration.

Oscar Wilde »

Comment ne pas se ranger à l'avis d'Henri Bauer, qui trouve (*L'Echo de Paris*, 2 juillet 1892) que c'était là « une lettre de fort bonne tournure » ? Mais si l'on ne saurait lui refuser les louanges qu'elle mérite incontestablement, il est permis de rechercher en quelle mesure ses supériorités lui sont étrangères, et quelle part dans sa rédaction échut aux nombreux littérateurs français que Wilde recevait dans son Hôtel du Boulevard des Capucines.

N'oublions pas que s'il a eu des collaborateurs, ils doivent nécessairement être les mêmes que ceux qui donnèrent le dernier coup de lime à sa *Salomé*, pièce écrite à cette période (fin 1891) : Stuart Merrill, Adolphe Retté, Marcel Schwob et Pierre Louys. Nous ne voulons pas revenir sur ces controverses, mais il est d'ores et déjà établi que ces derniers ne firent que corriger et débarrasser de ses anglicismes un texte français en somme assez convenable. Donc il est infiniment probable que dans le cas actuel aussi leur action se borna à un pareil labeur de typographe. Et puis, la simple allure de cette prose est concluante ; d'une part, il n'y a pas une seule des idées et des expressions qui ne soit caractéristique de Wilde, et d'autre part, la gaucherie inimitable de certaines phrases, l'emploi de « langage » pour dire « langue », et « sensation » pour dire « un article tapageur », la traduction presque littérale de la locution anglaise « a terrible engine of destruction « (« une terrible machine de destruction »), tout cela, pris en conjonction avec les dimensions modestes de ce morceau de prose,semble indiquer que les retouches qu'effectuèrent les familiers de Wilde n'enlevèrent rien à l'originalité foncière de la lettre.

SA PENSEE

a) Idéalisme

Quand un Anglais parle de sa « philosophie » on peut être sûr, à moins qu'il ne professe ce sujet dans une université ou qu'il n'en ait fait une étude sérieuse, qu'il entend par là sa réaction unitaire et raisonnée aux multiples problèmes de l'existence. Insoucieux des définitions qui limitent cette science, il y fait entrer la morale, l'esthétique, et la sociologie, quelquefois même la religion. Il lui semble que les philosophes ont à faire l'apologétique de l'univers, à prouver que toutes les larmes de l'humanité n'ont pas été pleurées en vain, à redonner du courage et de l'espoir à leurs semblables en leur montrant la route des étoiles. Une telle conception n'est certes pas dénuée de grandeur. Elle a même une certaine vérité, si l'on considère que la vie est une, et ne saurait être décomposée par l'analyse sans que sa qualité essentielle ne s'envole tout d'abord. Toutefois une pareille tendance oblige le critique à scruter minutieusement l'œuvre entière de l'écrivain qu'il analyse, afin de séparer les doctrines philosophiques proprement dites des réflexions sur la destinée humaine, sur la misère imméritée de quelques-uns et la douleur cachée de tous.

Tâchons d'introduire un peu d'ordre dans nos remarques sur cet aspect de l'œuvre de Wilde. Il est indispensable d'abord, d'être fixé sur la signification des termes qu'on emploie ; mais, pour les occasions d'une étude littéraire il suffira sans doute de dire que la philosophie est une science mentale qui se propose d'expliquer les causes et les principes, la nature de la réalité, principalement sous les catégories du temps, de l'espace, de l'individualité et de la divinité, et que les philosophes se classent selon l'idée qu'ils se font du réel et de la valeur pour la connaissance de la percep-

tion par les sens. Quelle est donc dans l'acceptation la plus stricte du mot la « philosophie » de Wilde, et quelle part pourrait y revendiquer la France ?

Il était idéaliste, c'est-à-dire, pour définir mieux un adjectif qui désigne à la fois une position intellectuelle et une façon de sentir, un homme à qui l'univers semble fait de l'étoffe même de sa pensée. Tout, dans sa vie, concourait à le rendre tel. Fils d'un savant archéologue, nourri de « l'ensemble des mythes et des légendes celtiques où la beauté du monde transparaît sous une brume de larmes et où la vie d'un homme n'est pas plus que la vie d'une fleur »[1], il croyait, comme le héros dont il portait le nom, à la toute puissance des paroles chantées en cadence pour édifier en une nuit des murailles gardées de tours ou pour plonger les ennemis dans un sommeil de Brocéliande, sans fin ni rêve. A cette disposition de sa sensibilité, vague, nuageuse et poétique, venait s'ajouter l'impulsion plus précise des théories de Berkeley, lesquelles pourraient être résumées par la formule : « Esse est percipi ». Selon l'évêque irlandais toutes les qualités sont perceptibles ; il n'y en a pas d'autres, et l'existence des choses dépend du fait qu'elles sont perçues. Egalement leur manière d'être est déterminé par la façon dont l'observateur les aperçoit ; s'il les voyait autrement, elles seraient réellement autres. Ce compte rendu hâtif nous permettra de préciser l'origine de la philosophie de Wilde ; origine très peu douteuse, car nous retrouvons dans *De Profundis* jusqu'aux expressions mêmes de Berkeley. Par exemple : « Le temps et l'espace, la succession et l'extension, sont simplement des conditions accidentelles de la pensée... ». « Dans leur essence aussi les choses sont ce que nous choisissons de les faire, une chose *est* selon l'aspect sous lequel nous la considérons »[2].

Sur ce fond irlandais vinrent s'appliquer plusieurs tendances essentiellement françaises. Car si la première éducation, celle qu'on subit, avait été largement classique pour Wilde, en revanche la seconde, celle qu'on acquiert par la fréquentation des livres et des hommes fut presque entièrement française.

D'abord il fut influencé par l'idéalisme littéraire de

1. *De profundis* (trad. de H.D. Davray), Paris, *Mercure de France*, 1926 p. 184.
2. *Ibid*, p. 270 et p. 271.

l'école symboliste. C'était là une théorie nébuleuse mais puissante qui fut cause qu'un grand nombre de jeunes littérateurs se trompèrent irrémédiablement de chemin, délaissant l'action pour jouir de la contemplation stérile, croyance néfaste d'une école qui venait à la fin d'un siècle où leurs ancêtres avaient lutté corps à corps avec la réalité si longtemps et si brutalement que les fils en éprouvaient le besoin de se réfugier dans le rêve. Ils construisirent donc autour d'eux, dans le doux crépuscule, un monde tout idéal où l'on ne pouvait distinguer entre les déformations des choses réelles et les créations de l'esprit. Finalement, à la tombée de la nuit, l'univers entier devint intérieur et mental à tel point qu'un Mallarmé pouvait sentir que les étoiles luisaient et que les feuilles frémissaient au fond de sa pensée. Le grand tout n'était, lui semblait-il, qu'un rideau mince et précaire que déployait son âme pitoyable pour le défendre du vide. Pierre Louys, dans « Léda », a parfaitement exprimé cette crainte de tendre la main dans l'obscurité : « Il ne faut jamais expliquer des symboles, il ne faut jamais les pénétrer... Il ne faut pas déchirer les formes, car elles ne cachent que l'invisible ». *Le traité de Narcisse : Théorie du symbole*, d'André Gide, (*Les entretiens littéraires et politiques*, janvier 1892), contient une théorie essentiellement semblable : « il ne faut pas désirer une image, un geste pour la posséder, la déchire. Il est seul — que faire ? : Contempler ». Dans un monde si embrumé rien n'appelait au voyage ; la passion, les grands gestes étaient d'un autre temps, ainsi les poètes, incapables du chant, laissaient flotter leurs mains sur la lyre.

On a vu que Wilde avait recontré les principaux théoriciens du symbolisme, Mallarmé, Retté, Stuart Merrill, E. Raynaud, Catulle Mendès (ce dernier lui montrait le revers de la médaille), Paul Fort, Henri de Régnier et Ernest La Jeunesse, au cours de ses visites à Paris. Il se pénétra si bien de leur doctrine qu'il s'en fit l'interprète dans *Intentions*. Toutefois il convient de faire quelques atténuations à ce tableau ; comme Lord Alfred Douglas fait observer [3], le recueil d'essais et de dialogues publié sous ce titre est de 1891, et on sait que Wilde évolua beaucoup après cette date, qu'il fit des connaissances et des découvertes qui lui

3. Dans une lettre qu'il nous adresse en date du 29 mars 1934.

manquaient auparavant. Néanmoins il est indiscutable que les idées symbolistes ont agi, dans une certaine mesure sur l'esthétique des *Intentions*, et d'ailleurs nous essayons, dans ce chapitre, de donner un compte rendu aussi complet que possible de la « philosophie » de Wilde, en faisant abstraction des étapes de sa formation.

Bien que ce soit absurde de la rendre responsable de ses vices et de ses folies, son acceptation passionnée de la théorie symboliste eut des conséquences graves pour lui. N'arrivant jamais à séparer sa vie et son œuvre, ce qu'il était et ce qu'il pourrait être, il se narrait ses jours comme un conte persan et jouait des comédies, jamais écrites hélas ! dans les salons de Grosvenor Square. Après quelques années de cette existence improbable, il s'était persuadé que « Si l'on ne parle pas d'une chose, elle n'est jamais arrivée. C'est l'expression qui donne de la réalité aux choses »[4]. Malheureusement, s'il ne pensait pas aux conséquences de ses actions, d'autres y pensaient pour lui, et un jour il s'aperçut que le dénouement de cette féerie serait écrit de la main brutale du gardien-chef sur le registre d'écrou du Reading Gaol.

Pareillement, il était venu à croire que l'ébauche d'une nouvelle œuvre d'art, qui s'obtient au prix de quelques heures de réflexion ou qui jaillit spontanément de sa conversation ordinaire, équivalait exactement au manuscrit corrigé qui coûte des mois de travail. Sa nature paresseuse accueillait volontiers cette excuse, moitié sérieuse, moitié fantaisiste, pour l'inaction qui ne nuisait pas à sa gloire.

Adolphe Retté a dit (*Aspects*, p. 55) : « L'écrivain d'extrême décadence est éminemment celui qui aime son Moi au point de ne plus s'intéresser qu'à ses seules sensations ». Puisque tout existe en fonction du « moi », on en arrive très facilement à la déification de l'individualité qui peut même accomplir le prodige inconcevable de se changer. C'était le cas pour Wilde. Il s'abandonna à une tendance intellectuelle qui n'est pas le propre de telle ou telle école, mais qui fut indiscutablement très répandue à l'époque symboliste, le bovarysme, que Jules de Gaultier, créateur du mot, définit ainsi : « le pouvoir départi à l'homme de se

4. *The picture of Dorian Gray*, Methuen, 1908, (B.N.). p. 173.

concevoir autre qu'il n'est ». Voilà une définition un peu trop simpliste qui le confond avec l'imagination. C'est plutôt une fuite pathologique devant la réalité, qui s'autorise du raisonnement suivant : je pense, donc je suis ; si je ne pensais pas, je ne serais pas, mais si je pensais *autrement*, ne serais-je pas *autrement* ? Du moment où le jeune Irlandais ressentit le besoin d'être loué et considéré, il se mit à bâtir la personnalité complexe qui finit par déposséder son propre « moi ». Personne n'a connu le vrai Wilde, parce que, précisément, ce fut quelqu'un d'autre qui mourut très jeune.

L'aspect extérieur de cette mascarade de l'âme emprunta son miroitement au gilet de Théophile Gautier, à la cape de velours rouge ornée de brandebourgs qu'arborait Barbey d'Aurevilly ; la coiffure « esthétique » de Wilde ne pouvait rivaliser avec la magnifique chevelure blonde, tombant jusqu'aux épaules, que Catulle Mendès donnait en spectacle aux promeneurs tous les après-midi sur la terrasse du café Tortoni, mais elle ondoyait, flave toison, beaucoup plus pour la terreur du bourgeois que pour la satisfaction de celui qui la portait.

Wilde commença ainsi la lettre à Edmond de Goncourt que nous avons déjà citée et commentée : « Quoique la base intellectuelle de mon esthétique soit la philosophie de l'irréalité... ». Cela suffit pour expliquer les conclusions de ses essais *Le Critique comme Artiste* et le *Déclin du Mensonge* ; la supériorité accordée à l'art sur la Nature, à l'artifice sur l'art, et au mensonge sur l'artifice même.

Cela ne suffit pas entièrement pour faire comprendre l'autonomie absolue qu'il accorde à l'art, lequel n'imite ni la nature ni la vie humaine. Il semble que nous soyons ici en présence d'une déformation de la pensée maîtresse de l'œuvre de Gautier, que les décadents anglais appliquèrent un peu à tort et à travers.

Mais Wilde va encore plus loin ; par un mimétisme étrange les paysages réels se conforment à la façon de voir que l'école dominante dans la peinture a su imposer aux profanes, la littérature déverse dans le monde des milliers de Rolla et de Desgenais, et dans tous les salons on rencontre des femmes qui semblent sorties du cadre d'un

tableau pré-raphaëlite[5]. C'est que, comme dit Des Esseintes : « La nature a fait son temps... et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice ». Dans l'universel bovarysme, les arbres et les collines font du style, les nuages marivaudent, et pas une étoile ne se lève sans intention littéraire.

A cet idéalisme total se rattache aussi l'inversion ou processus naturel par lequel le poète crée son ouvrage. Wilde ose nier ce qui paraît être le bon sens même, à savoir que le sentiment dicte l'aspect extérieur et les dimensions de l'écrit où il est exprimé, que lorsqu'on se sent l'envie d'être galant on fait des sonnets, lorsqu'on veut attendrir on laisse couler les pleurs de l'élégie. Mais sa théorie que la forme importe plus que le fond, qu'elle est primordiale et indépendante, avait déjà été formulée par Baudelaire, dans la *Genèse d'un poème*. Adolphe Retté note qu'il en est presque toujours de même chez le Décadent, « l'homme des *intentions* », « pour lui, la forme commande le fond, tandis que pour les bons poètes le fond détermine la forme. Ceux-ci prennent soin de préciser et d'unir entre elles, autant qu'ils le peuvent, les images qui rendent leur émotion. Les lisant on va du dehors au dedans, de l'image au sentiment ou à la sensation qui la motivèrent... Le Décadent, au contraire... veut qu'on pénètre d'abord son sentiment ou sa sensation avant de s'intéresser aux images... »[6]. Bienheureusement la pratique de Wilde n'a rien de l'excentricité qu'Adolphe Retté condamne ici.

Mais l'apport le plus généreux des *Intentions* ne consiste pas dans ces paradoxes ; c'est dans l'analyse des fonctions du critique que réside le mérite principal du recueil.

5. Le milieu, *esthétique*, avait les mêmes travers et les mêmes ridicules des deux côtés de la Manche. Cf. George Bec « *Pastel cruel* », *Écho de Paris* 11 avril 1895 où l'on revoit à Paris, « ces belles oiselles au profil busqué, coiffées à la Botticelli » qui se pressaient aux expositions de Burne-Jones et de Whistler. Cf. aussi le Journal des Goncourt (le dimanche 8 mai 1892) : « La toquade mystique, dont la France est atteinte, s'est révélée cette année jusque dans les coiffures des modèles et des maîtresses de peintres apparaissant aux vernissages, avec des bandeaux *botticelliens* et des têtes imitant les têtes des tableaux primitifs ».

6. Adolphe Retté *Aspects*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1897 in-16 p. 60. Cf. aussi la lettre de Wilde à M. Thomas Hutchinson (13 juillet 1888), où, après avoir expliqué le symbolisme de son conte du Rossignol et de la Rose, Wilde ajoute : « C'est du moins ce qu'il me semble, mais j'aime me figurer qu'il y a maintes signfications à ce récit, car, en l'écrivant, je ne suis pas parti avec une idée pour l'habiller en forme, mais j'ai commencé avec une forme et me suis efforcé de la rendre assez belle pour qu'elle ait maintes énigmes et maintes réponses ».

Parmi ceux qui se livrent habituellement à la tâche d'éplucher les livres des autres, on distingue trois classes : les dogmatistes, tels que Sarcey, qui se préoccupent de la défense ou de la diffusion d'un évangile littéraire, les historiens, tels que Taine et Sainte-Beuve, soucieux de reconstituer intégralement le milieu d'où l'œuvre est sortie, et les subjectifs, tels que Lemaître, qui nous racontent finement parfois et avec charme l'état d'âme dont l'ouvrage qu'on leur soumet a été accidentellement le compagnon. C'est à cette dernière catégorie que Wilde se rattache, non seulement par des affinités de nature, mais en vertu d'une parenté on ne peut plus directe. Il introduisit en Angleterre, la critique consciente d'être impressionniste, s'inspirant de modèles français. Avant lui des commentateurs qui prenaient le public pour confident n'avaient pas manqué, mais les courants d'air de l'opinion britannique les avertirent bientôt de leur nudité intempestive, et honteux de s'être montrés complètement, ils se réfugièrent dans la critique objective.

L'influence française est manifeste dans la péroraison du *Critique comme Artiste.*

Ernest : « Vous m'avez dit plusieurs choses étranges cette nuit, Gilbert. Vous m'avez dit que c'est plus difficile de parler d'une chose que de la faire, et que ne rien faire du tout est la chose la plus difficile du monde ; vous m'avez dit que tout art est immoral, et toute pensée dangereuse ; que la critique est plus créatrice que la création, et que la plus haute critique est celle qui révèle dans l'œuvre d'art ce que l'artiste n'y avait pas mis ; que c'est exactement parce qu'un homme ne peut pas faire une chose qu'il en est le meilleur juge ; et que le vrai critique est injuste, insincère, et non-rationnel ».

Nous ne pensons étonner personne en réclamant pour ces opinions une origine symboliste. Les conférences de Mallarmé, gnostiques au point de ne s'adresser qu'à une élite parmi un auditoire très choisi, celles plus intelligibles de Verlaine et d'autres, renferment des formules tout semblables, non moins hautaines ; mais c'est surtout Adolphe Retté qui semble avoir le plus souvent devancé Wilde. Il y a à cela deux raisons ; d'abord les relations de l'Irlandais et de celui qui demeura son plus fidèle défenseur étaient toujours cordiales, et pendant les années qui précé-

dèrent la rédaction des *Intentions*, le contact entre les deux écrivains était intime et prolongé ; ainsi les occasions ne manquèrent pas à Wilde de recueillir, dans l'atmosphère propice des cafés de la Rive gauche, les enseignements que le théoricien devait réunir plus tard dans divers volumes bizarrement mêlés de polémique, de souvenirs, et de propagande chrétienne. Ensuite la concordance est parfois accidentelle, en ce sens que Wilde a fait siens des apophtegmes dont on ne connaissait pas l'auteur et que pas un décadent ne voulait réclamer, tant ils étaient usés par le contact journalier des soucoupes et des cendriers, mais dont Retté s'est quelquefois servi sans y attacher autrement de l'importance, comme on emploie un cliché qui se trouve être plus commode qu'une expression personnelle.

Ainsi que Wilde ait continué l'auteur d'*Aspects* ou qu'il ait suivi une route parallèle, le résultat est le même. L'un et l'autre restent fidèles à l'esthétique symboliste en soutenant que le critique doit être désintéressé, et poursuivre, au-dessus de tout dogme, la simple réhabilitation du beau ; il tâchera, certes, de redresser les consciences, mais seulement afin de permettre à chacun la plus libre expression de son goût propre. Son action sur les esprits se bornera au geste de quelqu'un qui indique du doigt une merveille, mais dans sa façon de tendre la main il n'y aura pas une harmonie moindre, de sorte qu'il proposera à l'admiration de ses lecteurs deux œuvres jumelles.

Wilde a dit : « Du moment que la critique a de l'influence elle cesse d'être de la critique. Le but du vrai critique est d'essayer d'enregistrer ses propres sensations »[7]. Retté donna à cette pensée une forme encore plus wildienne, en disant : « Il est certainement improbable que la critique ait une utilité quelconque »[8].

Le « Paradoxe sur la critique », d'Adolphe Retté, qui parut dans *L'Ermitage* (15 juillet 1892) est à rapprocher avec ce que nous avons extrait de la conclusion du meilleur essai de Wilde. On y remarquera tout de suite l'éloge également impérieux de la méthode impressionniste, de la critique créatrice enfin. L'auteur soutient que les raisons qui motivent nos jugements sur les écrits d'autrui sont

7. Ingleby, *op. cit*, p. 36.
8. *L'Ermitage*, 15 juillet 1892.

subjectives : « Et c'est par là qu'une critique vaudra quelque attention, acquerra une valeur d'œuvre personnelle décelant un peu de l'âme du critique — pourvu que cette âme existe — artistiquement parlant. Les critiques écrites par les poètes *devraient* être des poèmes ». Donc le commentaire sera une espèce d'enluminure en marge — belle par elle-même.

On a pris pour de simples boutades les affirmations de Wilde que le critique doit être injuste et non-rationnel. Mais Retté aborde les mêmes matières d'un ton plus assuré ; il déclare notamment que : « La critique sera violemment partiale ou elle ne le sera pas », et nie que le commentateur ait le devoir de se montrer équitable, conséquent, et logique ; il aura mille opinions contraires « selon la température, l'état de son foie, l'humeur de sa maîtresse, le plus ou moins de perfection de son œuvre propre — mille causes ».

L'éthique de Wilde, en tant que structure intellectuelle, ne tenant aucun compte des sanctions que pouvait prendre tel dieu sémite, ne considérait les valeurs morales que du point de vue de leur intensité, c'est-à-dire qu'elle était un développement ou une application de son esthétique, et comme elle symboliste. Une belle passion lui paraissait toujours admirable dans sa plénitude, bien que ses effets fussent terribles pour celui qui l'éprouvait et pour la société.

Cependant, il ne put soutenir cette attitude, et beaucoup plus qu'André Gide, cet autre immoraliste protestant, il subit les tortures de la conscience du péché. Peu à peu l'ensemble de ses craintes, ses remords, et ses inquiétudes s'attacha à un ouvrage qu'il connaissait dès 1879, la *Vie de Jésus* de Renan, que nous allons commenter dans la section dernière de ce chapitre.

b) Hédonisme

Dans un pays où le petit nombre de ceux qui aimaient la vie était contrebalancé par la foule de ceux qui craignaient de mourir, Oscar Wilde, rayonnait d'une joie si peu feinte qu'on avait souvent envie de lui jeter une pierre pour rabattre quelque chose de cette gaieté excessive. Rien de

plus naturel au fond, pour un homme si épris de l'existence que de faire du plaisir la règle de l'action, et le critérium du bien ; une vertu souriante ne lui suffisait déjà plus, il fallait qu'elle éclatât de rire ; cela sans système, d'ailleurs, par le simple exercice de son instinct.

Mais dans un écrit où il faisait l'apologie à mots couverts de la cause nouvellement trouvée de son allégresse supérieure, le *Portrait de Dorian Gray*, il a formulé la théorie du nouvel hédonisme, qu'il avait élaboré à travers ses essais et ses contes : « Oui, bientôt allait paraître, comme Lord Henry l'avait prédit, un nouvel hédonisme qui recréerait la vie, et la préserverait de ce puritanisme rêche et disgracieux dont notre époque voit le curieux réveil. Certes, cet hédonisme aurait recours aux services de l'intelligence, mais il ne voudrait jamais accepter une doctrine ou un système qui exigerait le sacrifice d'un mode quelconque d'expérience passionnelle. Son but serait à vrai dire, l'expérience et non les fruits de l'expérience, si doux, si amers fussent-ils. De l'ascéticisme qui fortifie les sens, du vulgaire libertinage qui les émousse, il ne voudrait rien connaître. Mais il apprendrait aux hommes à se concentrer sur les moments d'une existence qui n'est elle-même qu'un moment »[9].

C'est de la lecture de *Mademoiselle de Maupin* que Wilde tient le désir de passer l'éponge sur le christianisme, sur ces deux mille ans où l'homme s'est torturé et déformé jusqu'à ce qu'il semble appartenir à une autre espèce animale que ces athlètes qui inspirèrent les statues grecques. Mais en niant, autant que faire se pouvait, une partie essentielle de sa nature, en la méprisant et la dégradant toujours, l'homme a mutilé non seulement sa chair mais aussi son esprit. La vie des sens est indissolublement liée à celle de l'intelligence : « L'âme et le corps, le corps et l'âme, quel double mystère... Qui pourrait dire où commencent les impulsions de la chair, où finissent celles de l'esprit »[10]? Le christianisme a séparé ces deux éléments, les a dressés l'un contre l'autre. Le chevalier d'Albert s'en rend compte : « mais mon âme est pour mon corps une sœur ennemie, et le malheureux couple... vit dans un état de guerre per-

9. *The Picture of Dorian Gray*, édit. citée p. 210.
10. *Ibid*, p. 92.

pétuel ». « Mon corps rebelle ne veut point reconnaître la suprématie de l'âme, et ma chair n'entend point qu'on la mortifie »[11].

Le remède est proposé par Lord Henry : « guérir l'âme au moyen des sens, et les sens au moyen de l'âme »[12]. C'est l'enseignement tacite qui ressort du grand roman de Gautier, qu'on ne referme jamais sans aspirer à une vie plus complète, sans convenir que la jouissance saine est « le but de la vie, et la seule chose utile au monde ».

c) Socialisme

Les biographes de Wilde ont eu une fâcheuse tendance à exagérer l'éloignement qu'il avait pour les problèmes du jour. Il est vrai qu'à mesure qu'il vieillissait son caractère devenait plus fermé et plus égoïste, mais sa jeunesse avait eu de généreux élans. Rappelons ce que nous avons dit de ses études politiques d'Oxford, du républicanisme ardent dont il fit la confidence à Robert Sherard en 1883. L'œuvre de son âge mûr, si elle ne cache qu'avec trop de succès cet amour du prochain qui fleurissait certainement dans les plus profonds replis d'une nature aimable quoique dévoyée, contient nombre de répliques et d'épigrammes où l'injustice sociale est mise en cause avec une âpreté inattendue. Sa conversation aussi, au moins quand il était descendu de son piédestal, fournissait des preuves curieuses de l'attachement qu'il gardait aux idées radicales ; il avait accoutumé de dire, par exemple, avec Proudhon : « La propriété, c'est le vol ».

En juillet 1893, il participa à un referendum de *L'Ermitage* qui proposa aux célébrités européennes la question suivante : « Quelle est la meilleure condition du Bien social, une organisation libre et spontanée ou bien une organisation disciplinée et méthodique ? vers laquelle de ces conceptions sociales doivent aller les préférences de l'artiste »? La réponse d'Oscar Wilde, datée de Londres, fut : « Autrefois, j'étais poète et tyran. Maintenant, je suis artiste et anarchiste ». Une certaine méfiance est de rigueur lorsqu'on

11. *Mademoiselle de Maupin*, Lemerre, t. I, p. 147.
12. *The Picture of Dorian Gray*, édit. citée, p. 32.

examine des paroles que Wilde prononça non sans apprêt, sachant qu'elles auraient un grand retentissement dans des milieux qu'il n'aurait pas été mécontent d'étonner. Il ne sut jamais résister à la tentation de faire une pointe ; ainsi, apprenant dans les derniers jours de sa maladie qu'une intervention fort coûteuse s'avérait nécessaire, et n'en attendant aucun vrai soulagement, il s'écria : « Ainsi, je vais mourir au delà de mes moyens ». C'est pourquoi nous voulons montrer quelque réserve à l'égard de la double antithèse où Wilde a renfermé sa profession de foi. Son évolution artistique y est exactement définie ; il délaissa les vers pour se consacrer à la prose ; son lyrisme se figea dans des formes raides, éclatantes, et hiératiques, de « poète » qu'il était, il devint « artiste », sertisseur d'émaux et de camées. Mais est-il aussi sûr, que la marche en avant de ses idées politiques y soit bien indiquée ?

Dans *Eleutheria* il a retracé pour nous les étapes de son acheminement vers l'indifférence ; républicain élégant d'abord, à la manière des Girondins, la crasse sottise et la malhonnêteté des représentants du peuple lui inspirent un dégoût qui s'accumule lentement pour déborder enfin dans le cri :

> « Mieux vaut le règne d'un seul, à qui tous obéissent,
> Que de permettre aux démagogues bruyants de trahir
> Notre liberté avec le baiser de l'anarchie ».

Il finit par appeler un despote éclairé, qui fera rentrer toutes choses dans l'ordre, et qui protégera l'inutile charmant en quoi consiste la valeur de ce qu'on peut nommer « vie ». Ainsi, jetant un coup d'œil rétrospectif au chemin parcouru, sans apercevoir son point de départ, Wilde a pu dire en 1893 : « Autrefois, j'étais poète et tyran ».

Quant à être « anarchiste », il l'était sans doute de la même façon que plusieurs symbolistes, c'est-à-dire en théorie et en paroles. L'audace était bien portée ces années-là, et c'était plutôt pour dépenser un excédent de vitalité que par conviction qu'on défendait Ravachol et Vaillant dans les réunions publiques et qu'on allait se faire donner des coups de baïonnette à l'assaut de la Préfecture de Police en compagnie des garçons-bouchers et du marquis de Morès. Wilde a dû emporter avec lui des souvenirs des « Promenades subversives » qu'il fit en compagnie d'Adolphe Retté et

d'autres littérateurs férus de politique. Bien que Frank Harris et M. Bernard Shaw se soient mis d'accord pour affirmer qu'il n'entendait rien au socialisme (c'est bien possible si l'on veut dire par ce mot l'ensemble des écrits sur ce sujet), il est malaisé de nier qu'il en ait fait une exposition claire, profonde et infiniment suggestive dans son essai *L'Ame de l'homme sous le socialisme*[13]. Il est difficile aussi de ne pas admettre que Wilde fut toujours plus « avancé » que la plupart de ses compatriotes. En 1882, tandis que, avec une hardiesse très remarquée, quelques parlementaires s'aventuraient dans le libéralisme radical, le jeune poète était républicain et relisait sans cesse *Les Misérables* de Victor Hugo. En 1893, à une époque où le parti travailliste prenait forme et entrevoyait la possibilité d'accéder au pouvoir, où l'on était réformiste et espérait tout des syndicats, des grèves, et de l'action constitutionnelle, Wilde avait déjà (février 1891) préconisé l'abolition de la propriété privée, et se déclarait « anarchiste ». Comment ne pas voir dans ce décalage incessant une preuve de l'influence française ?

Cependant lorsque Wilde acceptait, avec une docilité qu'on lui a suffisamment reprochée, un mode de pensée ou un artifice du style, le don ne restait jamais entre ses mains stérile et inemployé. Il en tirait des effets nouveaux, imprévisibles, surprenants. Dans *L'Ame de l'homme sous le socialisme*, il examine les conséquences du nouveau régime communiste, dont l'avènement prochain ne fait plus de doute pour lui, du point de vue de l'artiste. L'individu aura-t-il la possibilité de se développer pleinement ? Sera-t-il forcé de se conformer à une idéologie, de flatter de nouveaux maîtres ?

Quoique l'auteur prévoie avec une netteté étonnante les changements survenus depuis 1917 dans les rapports entre l'état autoritaire et le créateur de beauté, les dangers que courent actuellement les libertés intellectuelles, il conclut en faveur de la nouvelle doctrine, et l'opuscule se termine par un joyeux : que l'expérience soit faite. Il n'était rien moins que collectiviste, trop fastidieux pour souffrir l'odeur et le coudoiement des foules ; il voulait se servir du socialisme uniquement comme d'un instrument pour abattre les

13. *L'âme de l'homme*, trad. Grosfils, Bruges, A. Herbert, 1906, in-16.

derniers privilèges, l'accaparement des biens par quelques-uns, et la transmission de richesses imméritées de père en fils. Quand tout cela était détruit et déblayé, il y aurait un champ libre pour l'épanouissement de l'individualité.

De nos jours, dit-il, très peu de personnes échappent à « la misérable nécessité de vivre pour les autres » ; seuls « un bel esprit critique comme Renan, un artiste hors-ligne comme Flaubert »[14] ont pu se soustraire à la dure contrainte d'un altruisme malsain. Emus par la souffrance des hommes beaucoup d'écrivains à la conscience droite ont pris à tâche de soulager les misères dont l'existence les exaspère comme un outrage. En ce faisant, ils privent la postérité d'œuvres immortelles, et ne parviennent même pas à enrayer les abus ; loin de là, ils aggravent le mal en croyant le guérir : « Leurs remèdes en effet, font partie de la maladie »[15]. Ils font fausse route : le vrai but à poursuivre est l'établissement de la société sur des bases meilleures ; alors la pauvreté n'existera plus, et les riches ne pourront plus gaspiller leur vie à entasser des symboles de biens dont ils ne jouissent pas.

On a cru que la pitié de Wilde était cette émotion honteuse qui nous porte quelquefois à souhaiter que tel mendiant ne fût pas là pour nous gâter un après-midi ensoleillé, sans nous obliger à lui faire l'aumône. Et certainement dans l'ouvrage où il est le plus souvent question de charité, *De Profundis*, on est agacé par une sensiblerie excessive, tant il est vrai qu'il y a toujours quelque chose d'écœurant dans toute commisération qui n'est pas celle d'un homme fort, armé de son épée et de sa colère. Mais l'écrit qui nous occupe en ce moment n'est nullement défiguré par un apitoiement suspect. Wilde y montre la noble pudeur qu'avait M. Bergeret devant un vagabond ; la bienfaisance lui paraît une façon d'injure en accusant des différences si tranchées de fortune ; il faudrait changer tout cela, donner son sang, une existence de travail et de combat, au lieu d'une poignée de monnaie. « Il est immoral d'utiliser la propriété privée afin d'alléger les horribles maux qui résultent de sa propre institution »[16].

Toute une partie de l'essai, celle où, délaissant ses cri-

14. *Ibid*, p. 9.
15. *Ibid*, p. 11.
16. *Ibid*, p. 12.

tiques de l'état actuel, l'auteur se lance dans une magnifique improvisation sur l'avenir de l'individualisme, est chargée d'idées renaniennes. Les *Dialogues philosophiques*, *Marc-Aurèle*, la *Vie de Jésus*, ont été mis à contribution pour étoffer les passages où Wilde, après avoir insisté que vivre est la chose la plus rare qui soit, et que l'humanité se contente d'exister, se demande « si nous avons déjà vu l'entière expression d'une personnalité autre part que dans l'imaginatif monde de l'art »[17]. Il rappelle que Renan avait déclaré que Marc-Aurèle était l'homme parfait. Mais sans nier les qualités de l'empereur stoïque, il faut remarquer que le fardeau écrasant du monde romain qu'il lui fallait porter jusqu'à sa mort, au milieu de guerres, de pestes, et d'incursions barbares, l'empêcha de se développer harmonieusement. La perfection, pour Wilde du moins, a perdu jusqu'au souvenir de la lutte d'où elle est née, ainsi il refuse ce titre aux rebelles. Ensuite il commente, d'après Renan, l'enseignement du Christ sur la culture de notre être intérieur.

Sa façon d'envisager le Christ, comme un sage, précurseur des individualistes modernes, annonce déjà la conception qu'il essaiera de faire accréditer dans son *De Profundis*. L'influence de Renan est même plus immédiatement visible dans ce morceau. « Et pourtant, le Christ ne s'est point révolté contre l'autorité, Il accepta le contrôle impérial de l'Empire romain et paya ses impôts. Il endura le contrôle ecclésiastique de l'Eglise Juive et ne voulut point répondre à ses violences, par d'autres violences. Il n'eut, comme je l'ai dit, aucun plan de reconstitution sociale »[18].

Ce n'est pas seulement sur le socialisme que Wilde fonde ses espoirs de l'embellissement futur ; la science aussi y contribuera puissamment, et il refait à sa manière l'examen de conscience philosophique que Renan attacha à ses *Dialogues*.

La comparaison avec l'auteur de la *Vie de Jésus* s'impose ; car nous ne voyons dans les deux littératures que ces hommes seuls à qui il a été donné d'être uniformément persuasifs dans la feinte et dans la sincérité. Conduits

17. *Ibid*, p. 29 et 30.
18. *Ibid*, p. 109.

insensiblement de point en point dans le chemin fleuri de leur prose toujours aimable, nous donnons sans difficulté aucune un assentiment, puis un autre ; ce n'est que plus tard que nous nous apercevons qu'ils sont contraires, et que nous nous trouvons dans une posture fort ridicule. Quant aux écrivains, ils se gardent bien de nous en avertir. Ainsi, quoique nous puissions affirmer que l'idéalisme, le hédonisme, et le socialisme aient été les aspects principaux de la pensée de Wilde, nous nous sommes souvent trompés sans doute dans les détails ou en exposant avec amour des théories qui se détruisent mutuellement.

d) Autour de la « vie de jésus »

Rêvant un retour vers la lumière et la gaieté antiques, tandis que son imagination lui révélait la ronde des nymphes dans les prairies de Cumnor, Wilde pouvait se croire libéré de la religion des tombeaux quand il publia ses *Poèmes*, affirmation superbe de l'ivresse de vivre, d'où les ombres semblent bannies par ce même soleil d'Attique qui éclaire les visions du chevalier d'Albert. Si le poète y pleure quelquefois, sa tristesse ne dure guère plus longtemps que la cruauté d'une maîtresse, et ses inquiétudes, en somme, sont celles d'un jeune gradé d'Oxford, qui connaît les enseignements de quatre littératures sur les occasions où il convient de méditer la fragilité de ce qu'on aime. Avide de clarté et de bonheur, il avait rejeté instinctivement, sans même l'avoir comprise, une croyance qu'il croyait laide. Néanmoins, on voit reparaître de temps en temps, et comme à son insu, cette préoccupation mystique, née du trouble de ses sentiments plutôt que d'un besoin de son intelligence, qui le poussait lentement vers le christianisme. Les velléités de conversion qu'il éprouva pendant sa visite à Rome en 1877, ne méritent pas notre attention. Dorian Gray et le duc des Esseintes furent aussi près et aussi loin du vrai secret de la religion quand ils s'émurent de belles cérémonies et de vêtements sacerdotaux en brocarts d'or. Rien n'est plus vide du frémissement intérieur de la sincérité que les vers qui lui inspirèrent les magnificences de l'Italie catholique. Il n'y vit que du marbre et que de l'écarlate.

Ce qui est plus significatif, c'est la façon dont il célébra un peu par mégarde l'immixtion du divin dans les affaires humaines. Il chanta « ces Christs qui meurent sur les barricades », et eut raison d'ajouter : « Dieu le sait, je suis avec eux, sous quelques rapports ». Bravant le souvenir redoutable de Milton, il fit un sonnet sur le massacre des Chrétiens en Bulgarie, qui commence : « O Christ, vis-tu réellement ? » Enfin, sa terrible incantation, *Le Sphinx*, où sont évoqués, comme pour un Sabbat, stryges, chimères, et dieux déchus, se termine sur un accord plaintif et presque tendre : « Go thou before, and leave me to my crucifix, Whose pallid burden, sick with pain, watches the world with wearied eyes, and weeps for every soul that dies, and weeps for every soul in vain »[1].

On pourrait employer la métaphore de Wilde, pour comparer l'obsédante idée du Sauveur et de ses angoisses à un fil de pourpre qui traverse tous ses ouvrages en les reliant l'un à l'autre. Depuis longtemps il pressentait la catastrophe que ses folies lui préparaient et avec le désir très apparent de retracer les étapes de la vie de Jésus, ne fit rien pour l'éviter. Seulement, à mesure que le danger s'approchait, il se plongea plus avant dans l'étude de tout ce qui se rapportait à Celui dont la triste et douce figure troublait ses rêves de paganisme souriant.

C'est ainsi qu'il lut de bonne heure la *Vie de Jésus* de Renan[2], qui devait lui fournir la conception du Christ qu'il exposera dans *De Profundis*, ainsi que les bases d'une nouvelle théorie esthétique fondée sur la souffrance, qu'il essaiera de substituer à sa doctrine charnelle de *The Critic as Artist*.

Rien ne peut entrer dans l'esprit de Wilde qu'habillé de beauté ; forcé de connaître la douleur, il la trouvera belle. Mieux, il l'érigera en système, et pour un peu il irait conférencier en province dans le costume d'un « ébion » tant sa frivolité essentielle subsiste intacte malgré les assauts d'une réalité qu'il se refusera toujours à regarder de près. S'il souffrait moins réellement, la survivance du professeur d'esthétique chez le prisonnier aurait quelque chose de

1. *Poems*, édit. Methuen 1908 (B.N.), p. 309, Cf. aussi *The Burden of Itys*, p. 93 et *Humanitad*, p. 226-28.

2. Certainement avant 1878, puisqu'il cite cet ouvrage dans son *Essai sur l'essor de la critique historique*, 1878-9.

risible. N'oublions pas, cependant, que son besoin de systématiser l'expérience venait d'un cerveau épris de la logique et de la discipline françaises.

Renan croit nécessaire d'en appeler au principe déterministe pour nier avec plus d'autorité la divinité et les miracles de Jésus. Il fait valoir aussi l'argument que le Christ ne se dit jamais l'égal de son Père, mais se contente de l'appellation de Fils de Dieu au même titre que les autres hommes, ses frères. Il compulse des textes, dispute, vérifie, déblaie : bref, il met en ligne toutes les ressources d'un savant controversiste. Wilde, au contraire, dès longtemps gagné aux idées rationalistes, ne se donne pas la peine de raisonner sur ces matières, il écarte *a priori* la couche entière de légendes et d'impostures dont la théologie a voulu obscurcir la grandeur primitive de l'épopée de Jésus, et s'applique à faire ressortir les qualités littéraires de ce qu'il nomme « les quatre poèmes en prose au sujet du Christ »[3]. Son insouciance de la polémique, toutefois, reste incompréhensible sans les travaux préalables de Renan. Wilde cite son œuvre capitale[4], comme pour indiquer aux lecteurs la trame solide sur laquelle il va jeter ses broderies éblouissantes. D'ailleurs, il y trouve beaucoup plus qu'une fondation inébranlable pour ses développements habituels. Renan lui fournit notamment l'occasion d'un grand nombre de passages où il groupe, fond, compose les éléments épars de lyrisme que renferme le livre du doux sceptique. Alors, comme il est poète, il réussira mieux que Renan même, en se servant des indications de celui-ci, à reconstituer l'atmosphère élégiaque des Evangiles, et à rendre aimable la mélancolie d'une procession vers la mort au milieu d'un paysage grandiose.

L'Irlandais ne conçoit pas la personnalité de Jésus autrement que le Français. Pour l'un comme pour l'autre, ce fut un homme de génie qui, une fois trépassé, ne ressuscita pas plus que Voltaire ou que Dalembert. L'auteur de *De Profundis*, cependant, n'ayant aucune prétention scientifique, parvient à composer un portrait d'un charme incontestable en se servant des observations que Renan a épar-

3. Cf. *De profundis* (traduction de H. D. Davray), Paris, *Mercure de France* 1926, p. 198.
4. *Ibid*, p. 187.

pillées tout au long de sa biographie, où revit un Jésus qui fut avant tout « un artiste incomparable », à l'« âme lyrique » dont « la tendresse du cœur se transforma... en douceur infinie, en vague poésie, en charme universel »[5]. Wilde, à son tour, affirme que « la place du Christ est, certes, avec les poètes »[6]. Il reprend la brève allusion de son modèle « Toute l'histoire du christianisme naissant est devenue de la sorte une délicieuse pastorale »[7], et renchérissant là-dessus comme d'habitude, il dit que « la vie du Christ est réellement une idylle », et que « sa vie tout entière est le plus merveilleux des poèmes »[8]. Puis il nous donne une des dernières démonstrations de son génie d'improvisateur sur les thèmes d'autrui en reconstruisant l'amplification[9] que Renan a forcément laissé incomplète. Il nous montre la frise campagnarde que refléta autrefois un lac de Galilée moins calme que son ciel ; des paysans cheminant dans l'apaisement du soir, avec, un peu à l'écart, leur Maître qui rêvait. Les montagnes et les cimes des arbres encore dorées par la lumière, tout, jusqu'aux hirondelles, qui ridaient du bout de leurs ailes l'eau épargnée par les vents, semblait complice de la pensée de Celui qui ne tenait à l'humanité que par les harmonies les plus sereines du sentiment, les fleurs, et les enfants. C'est ainsi, avec une réelle maîtrise du style et avec une émotion qui, pour être transitoire, n'en est pas moins profondément ressentie, que Wilde fait passer dans la littérature anglaise une nouvelle source de lyrisme qu'exploiteront ses successeurs.

Si l'on est conséquent, on ne peut pas en même temps nier Jésus comme dieux et l'accepter comme thaumaturge. Renan ne manqua pas de sentir cette incompatibilité foncière. Il passa au crible les témoignages des apôtres, et après avoir conclu que « sur cent récits surnaturels, il y en a quatre-vingts qui sont nés de toutes pièces de l'imagination populaire »[10], il s'efforça de fournir des explications évhéméristes pour le reste des miracles. Toute cette analyse forte, subtile, et patiente inspira à Wilde une demi-

5. E. Renan, *La vie de Jésus*, Calmann-Lévy 13e édit. p. 76.
6. *De profundis*, édit. citée, p. 182.
7. *Vie de Jésus*, édit. citée p. 70. Cf. aussi p. 200-201.
8. *De profundis*, édit. citée p. 185 et p. 183.
9. *Vie de Jésus*, édit. citée, p. 201.
10. *Ibid*, préface, p. 21.

page de sa meilleure prose, à la suite de laquelle, comme pour en bien marquer la source, il cita la *Vie de Jésus* [11]. On y retrouve les conclusions de Renan ; les guérisons extraordinaires qu'on attribuait au jeune charpentier de Nazareth étaient illusoires, ou si elles existaient, elles mirent fin à de légères perturbations du système nerveux qui ne demandaient pour disparaître que « le contact d'une personne exquise ». « Sa seule présence donnait la paix aux âmes angoissées et... ceux qui touchaient ses vêtements ou ses mains oubliaient leurs souffrances » [12], dit Wilde. La plupart des actions prodigieuses, où les lois de la causalité semblent provisoirement suspendues, rapportées abondamment dans l'Evangile selon Saint-Jean, sont mises avec ces vagues hagiographies qu'un fait réel engendra. Plus tard, l'extravagance verbale propre aux Sémites les grossit et les transfigura.

Dans ce passage de *De Profundis*, l'opinion de Renan : « La manière de narrer des Orientaux est essentiellement anecdotique ; tout se traduit pour eux en faits précis et palpables » [13], reste latente et explique l'attitude de Wilde, qui ne s'attache à prouver quoi que ce soit, qui accepte implicitement les résultats du travail critique de Renan, préoccupé seulement de démontrer la beauté des symboles qui ne correspondent, il le sait, à aucune vérité historique.

Une concordance étroite d'idées et d'expression réunit le poème en prose de Wilde à l'exégèse savante contenue dans l'Appendice de la *Vie de Jésus*. Il paraît avoir choisi comme point de départ le miracle de la multiplication des pains, dont Renan écrit : « C'est un miracle auquel une circonstance réelle donna lieu. Rien de plus facile que d'imaginer une telle illusion dans des consciences crédules, naïves et sympathiques. « Pendant que nous étions avec lui, nous n'avons eu ni faim ni soif », cette phrase bien simple devint un fait merveilleux qu'on racontait avec toute sorte d'amplifications » [14]. Sous la plume de Wilde, cela se transforma ainsi : « Je ne vois pas la moindre difficulté à croire que tel était le charme de sa personnalité... que, lorsqu'il enseignait sur la montagne, la multitude oubliait la faim, la soif, et

11. *De profundis*, p. 186-187.
12. *Ibid*, p. 186.
13. *Vie de Jésus*, p. 494. Cf. également p. 318-319.
14. *Ibid*, p. 42.

les soucis de ce monde »[15]. De la même manière Wilde résume dans une phrase ciselée avec amour chacun des miracles dont Renan traite longuement à des endroits divers de son Appendice, constituant ainsi comme un petit flacon où respire l'essence et la couleur de plusieurs champs fleuris.

Un Christ consolateur des réprouvés, accueillant les misérables que les classes heureuses et repues foulaient aux pieds, pour leur donner dans son paradis une place aux côtés de Lazare et du bon voleur de la crucifixion, voilà une image faite pour plaire au prisonnier de Reading Gaol, et voilà aussi les traits du grand réformateur tels qu'il crut les reconnaître dans la *Vie de Jésus*. Dévoré de haine contre les hommes établis, célèbres et prospères qui l'avaient condamné, cherchant avidement un appui pour sa conviction orgueilleuse que sa déchéance était, dans l'ordre réel, une espèce d'apothéose, il lut avec joie ces passages de Renan : « Jésus, à quelques égards, est un anarchiste, car il n'a aucune idée du gouvernement civil » : « Une immense révolution sociale, où les rangs seront intervertis, où tout ce qui est officiel en ce monde sera humilié, voilà son rêve »[16]. C'était aussi sans doute le plus ardent désir de C 3.3. Wilde ne cessa jamais d'affirmer sa valeur ; maintenant que le seul moyen qui lui restait de se placer le premier, c'était de se dire et de se croire le dernier, il ne recula pas devant cet ultime sacrifice. Puisqu'il était tombé jusqu'en bas d'une côte qu'on ne remonte pas sans aide, il fallait faire élection d'un dieu qui ravale les superbes et qui exalte les humbles ; c'est ce qu'il fit en acceptant le Jésus socialiste et tant soit peu tolstoïen de Renan.

Imitant son prédécesseur, Wilde insiste sur le caractère simple et populaire de la doctrine du Rédempteur. Selon lui, Jésus n'arriva aux vérités éternelles que parce qu'il n'avait pas à redouter les sources d'erreur qu'apportent l'instruction formelle et les préjugés étroits des gens de bonne compagnie. Renan dit : « il ne conçut jamais la société... que comme un jeune villageois qui voit le monde à travers

15. *De profundis*, p. 186.
16. *Vie de Jésus*, p. 131 et 133.

le prisme de sa naïveté »[17]. Il se fit le législateur de l'Empire sans en avoir connu qu'un groupe de bourgades au fond du plus petit de ses provinces. Loin de soupçonner les complications de la vie urbaine, Jésus semble croire que la renonciation à la propriété privée est partout aussi facile que sous le climat amène du Levant et les mœurs patriarcales de ces contrées. Wilde reprend ces idées, les revêt d'une forme personnelle : « Il y a encore pour moi quelque chose de presque incroyable dans l'idée d'un jeune paysan galiléen s'imaginant qu'il peut porter sur ses épaules le fardeau du monde entier... »[18].

Le parallélisme remarquable qui existe entre les idées du rôle social de Jésus qu'eurent ces deux écrivains si divers devient l'évidence même si l'on réunit les remarques de Renan pour les confronter avec quelques citations du *De Profundis*. Jésus, nous dit Renan, enseigne que le pauvre, *l'ébion*, peut seul faire son salut, et que ce qu'on prend pour des biens sont non seulement méprisables mais dangereux. La notion de la possession exclusive de quoi que ce soit lui est inconnue : « un principe communiste »[19] est l'âme de sa secte comme de celle des esséniens. Wilde se fait l'écho de ces opinions : « Les richesses et le plaisir lui paraissaient être réellement des tragédies plus grandes que la pauvreté ou la douleur »[20]. Jésus, toujours selon Renan, étend son amour comme un manteau sur les lépreux, les publicains, les pécheurs. De même, le Christ du *De Profundis* prend pour lui « les souffrances de ceux dont les noms sont légion et dont la demeure est parmi les tombes, les nationalités opprimées, les enfants des usines, les voleurs, les gens en prison, les proscrits, ceux qui sont muets sous l'oppression et dont le silence n'est entendu que de Dieu »[21].

Mais ce qui, dans le sentiment de Renan, distingue le Christ de ses précurseurs tels que Hillel et Gamaliel, c'est qu'il abandonna l'idée restrictive de la nation juive : « Il est révolutionnaire au plus haut degré ; il appelle tous les hommes à un culte fondé sur leur seule qualité d'enfants de Dieu »[22]. La phrase de Wilde : « Il fut le premier qui

17. *Ibid*, p. 42.
18. *De profundis*, p. 182.
19. *Vie de Jésus* p. 179.
20. *De profundis*, p. 189.
21. *Ibid*, p. 182-3.
22. *Vie de Jésus*, p. 232.

conçut l'unité des races divisées »[23], n'est qu'une glose sur l'affirmation hardie et impérieuse de Renan.

Son tempérament artistique, tout autant que l'exemple de Renan engageait Wilde à accorder une plus grande valeur à l'enseignement tacite de la belle existence de Jésus qu'à ce qu'il a pu laisser d'un système d'éthique. On retrouve certainement, dans *De Profundis*, les aspects principaux de la sagesse de Jésus, tels que Renan les exposa, mais Wilde préfère s'attarder dans la contemplation extatique de la personnalité du Rédempteur, charmante gratuitement et sans raison comme une fleur, et les dernières phrases qu'il consacre à Jésus affirment que celui-ci ne fut pas un raisonneur, un théoricien, mais un poète qui sut prendre, pour atteindre à l'intelligence, le chemin plus sûr du cœur. En cela il suivait encore Renan ; il avait déjà cité, probablement de mémoire, la phrase : « S'être fait aimer, à ce point qu'après sa mort on ne cessa pas de l'aimer », voilà le chef-d'œuvre de Jésus... »[24], sous cette forme approximative : « le grand exploit du Christ fut de se faire aimer après sa mort autant qu'il l'avait été de son vivant »[25]. Il corrigea cependant ce que sa citation pouvait avoir de trop vague en signalant sa source ; il semblait vouloir indiquer, ainsi, l'inspiration des passages précédents. On verra qu'une phrase d'un auteur français avait souvent chez Wilde la fonction d'une épigraphe qu'il mettait en tête ou en queue d'un poème en prose pour marquer le ton et la cadence qu'il fallait lui donner à la lecture.

Quand il s'agit de résumer toutes les pensées inquiètes, et tous les désirs angoissants de renouvellement qui l'avaient agité pendant les mois qu'il avait passés dans sa cellule à lire et à relire les Evangiles, il fut naturellement amené à baser sa conclusion sur ce dernier chapitre de la *Vie de Jésus* qui remplissait encore son esprit. Seulement, moins préoccupé que Renan de la défense d'une théorie, il ne trouva pas d'autre envoi qu'une louange suprême de la beauté, telle que la manifesta le passage dans les champs de

23. *De profundis*, p. 182.
24. *Vie de Jésus*, p. 459.
25. *De profundis*, p. 187. « Dans sa *Vie de Jésus* — ce gracieux cinquième évangile, l'évangile selon Saint Thomas, pourrait-on l'appeler — Renan dit quelque part que le grand exploit du Christ fut de se faire aimer après sa mort autant qu'il l'avait été de son vivant ».

la Galilée du messager divin : « Assurément, le charme du Christ, quand tout est dit, c'est qu'il est en tout semblable à une œuvre d'art. Il ne nous enseigne rien en réalité, mais par le seul fait d'être amené en sa présence on devient quelque chose »[26]. En d'autres termes, Renan a plusieurs fois exprimé cette conviction que l'attrait que Jésus exerçait sur la nature émotive de ses auditeurs avait plus d'importance que l'assentiment intellectuel qu'il gagnait à ses idées par la parole : « Sa doctrine était quelque chose de si peu dogmatique qu'il ne songea jamais à l'écrire ni à la faire écrire. On était son disciplie non pas en croyant ceci ou cela, mais en s'attachant à sa personne et en l'aimant »[27].

Ce serait une erreur de croire que le contact entre ces écrivains si étroitement apparentés par la finesse insidieuse de leur pensée quoique si dissemblables par l'orientation de leurs écrits, se borna à l'usage que Wilde fit de la *Vie de Jésus* dans la rédaction de son épître à Lord Alfred Douglas. Rien que dans l'édition des œuvres de Wilde publiées par Methuen en 1908, on relève neuf allusions à Renan, et en remontant de l'une à l'autre, on arrive facilement à la plus ancienne, contenue dans l'*Essai sur l'essor de la critique historique* que Wilde fit en 1878-9, quand il était encore étudiant à Oxford. Selon son habitude dégagée, pour ne pas dire paresseuse, Wilde y cite assez inexactement, mais dans la langue originale, un aphorisme de Renan : « On est de son siècle même quand on y proteste », transformant ainsi une phrase que Renan avait établie de la façon suivante : « On est de son siècle et de sa race, même quand on proteste contre son siècle et sa race »[28].

Il est évident que Wilde sentit toute la portée du chef-d'œuvre de son prédécesseur, même avant les événements qui ajoutèrent pour lui un intérêt nouveau et personnel aux souffrances du Christ et aux questions métaphysiques en général, car il a dit dans *Intentions*[29] : « Le XIX^e^ siècle est un point décisif de l'histoire, simplement à cause du travail de deux hommes, Darwin et Renan, l'un le critique du Livre de la Nature, l'autre le critique des livres de Dieu »,

26. *De profundis*, p. 209.
27. *Vie de Jésus*, p. 460.
27. *Vie de Jésus*, p. 460.
28. *Ibid*, p. 471.
29. Edit. Methuen, 5^e^, 1911, p. 216.

En dépit des corrections que ses lectures postérieures l'obligèrent d'apporter à l'idée qu'il s'était faite d'après Renan du personnage du Christ et de l'histoire de son temps, l'auteur de la *Vie de Jésus* restera toujours pour Wilde la meilleure compétence sur ces matières. Eclairci par des travaux plus récents, il accueille avec la joie d'un fervent helléniste la certitude que Jésus avait parlé la langue de Platon, et non l'araméen ; mais la manière dont il annonce l'erreur de Renan qui avait tenu pour le dialecte syriaque : « Renan *même* le crut »[30], décèle une immense admiration.

Mais il ne se limita pas à l'étude de la seule *Vie de Jésus*. Il connut et apprécia *Marc Aurèle*, à une époque où il fut peut-être le seul Anglais suffisamment au courant des deux littératures pour y comparer en pleine connaissance de cause le portrait que Walter Pater traça de l'empereur dans *Marius the Epicurean*. Puis, également dans *Intentions*, on trouve une dissertation sur les moyens du critique, au cours de laquelle Wilde fait observer que « M. Renan se sert du dialogue »[31].

Faut-il y voir une allusion savante, appuyée sur des lectures sérieuses, aux *Dialogues et fragments philosophiques* qui parurent en 1876, ou même aux *Drames philosophiques* qui s'échelonnèrent de 1876 à 1898 ? Selon toutes les probabilités Wilde eut entre les mains les *Dialogues*, mais on serait vraiment trop téméraire à vouloir affirmer qu'il les connaissait à fond[32]. Il est permis aussi de conjecturer que le néronisme de Wilde, cette espèce de primauté mystique dans le mal qu'il convoitait au temps de sa grandeur aussi ardemment que, plus tard, le rôle de Messie, le porta à lire l'*Antéchrist* (1873). Si cela fut, il a dû être désagréablement impressionné, car le caractère de Néron ressemble à une charge de celui de Wilde fait par un homme d'esprit qui serait son ennemi.

Le point le plus intéressant dans les rapports des deux grands stylistes est aussi, comme de raison, le plus difficile

30. *De profundis*, p. 298.

31. *Intentions*, édit. Methuen, 5e, 1911, p. 188.

32. Il est curieux de voir, tout de même, que Renan avait anticipé une des doctrines centrales de *The Critic as Artist*, la prédiction que l'art disparaîtrait un jour pour laisser place à la critique. Cf. *Dialogues et Fragments philosophiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1876 p. 83. « Le temps viendra où l'art sera une chose du passé, une création faite une fois pour toutes, création des âges non réfléchis, qu'on adorera, tout en reconnaissant qu'il n'y a plus à en faire ».

à éclaircir. Dans *Miscellanies* [33], Wilde dit : « Je me souviens d'avoir entendu dire, autrefois, à M. Renan, qu'il préférerait vivre sous un despotisme militaire que sous le despotisme de l'Eglise, parce que celui-là ne restreignait que la liberté d'action, tandis que celui-ci restreignait la liberté de l'esprit ». Qu'on aimerait savoir où, quand, et dans quelles conditions se produisit la rencontre que ces trop brèves paroles laissent entrevoir ! Les témoins de sa vie à Paris se taisent, et nous sommes réduits à supposer d'abord, pour épuiser les possibilités, qu'il a pu entendre quelques-unes des leçons que Renan donnait au Collège de France. Mais le caractère technique de ces cours de langues orientales aurait certainement empêché une pareille profession de foi. Se rencontrèrent-ils dans le monde, ou au sortir d'une de ces causeries aimables que Renan faisait parfois devant des auditoires choisis ; Wilde lui fut-il présenté par un collègue ? Nous n'en savons rien. Consulté, M. Robert Sherard émit l'opinion suivante : « It is possible that Paul Bourget in 1883 took Oscar to see Renan. There was a community of interest between this triumvirate on which I prefer not to expatiate, though in the case of the author of *La Vie de Jésus* I believe common report as usual lied in its myriad throats » [34].

Il nous paraît plus probable que l'entrevue eut lieu à Londres, où Renan alla prononcer une série de conférences, du 6 au 16 avril 1880. A cette époque, le jeune titulaire du prix Newdigate, nouvellement débarqué dans la capitale, fréquentait les théâtres et les salons et il n'aurait eu garde de manquer à une réunion où son snobisme et son amour sincère des lettres françaises trouveraient également à se satisfaire. Nous n'avons pu découvrir dans le texte des « Conférences d'Angleterre » [35], la phrase que Wilde prête à son illustre devancier. Sans doute, après dix ans, sa mémoire avait revêtu d'une forme antithétique la matière essentielle de plusieurs passages tels que celui, trop long pour être cité intégralement, qui commence à la page 26.

En dehors de toute transmission claire et certaine d'influence, il y a entre Wilde et Renan la parenté qui réunit, à une même époque, des esprits souples et retors, d'une

33. Edit. Methuen, 1908, (B.N.), p. 145.
34. Le passage cité vient d'une lettre que M. Sherard nous adressa, en date du 2 septembre 1934.
35. Paris, Calmann-Lévy, 1880, in-18.

séduction féminine, et quelque peu jésuites. L'auteur de l'essai sur *Le déclin du mensonge* a aimé chez Renan cette conception de la vérité comme nuancée infiniment, et cette idée que la sincérité vient souvent de ce qu'on a fermé les yeux. Renan, continuateur sur ce point de Hegel, croyait qu'on n'exprime pas complètement une chose en disant qu'elle est ceci ; il faut ajouter qu'elle est cela ; et sertir côte à côte dans la complexité d'un style aussi changeant que l'opale des contraires qui semblent se repousser, mais qui en réalité, ne font que se compléter. Il ne se passionne que bien rarement, n'aimant pas les grands gestes et les éclats de voix. Il s'attache à une cause qu'il croit vraie et juste ; elle lui permet d'être éloquent. S'y serait-il rallié autrement? On l'admet sans peine ; mais quel bonheur que sa conscience lui permette une attitude qui ménage tant d'occasions de se faire valoir à son talent de poète! Wilde avait été aussi heureusement constitué ; il ne lui arriva jamais d'écrire avec violence, et sans mettre trop d'empressement à éviter certains sujets, il trouva le plus naturellement du monde chaque fois qu'il prit sa plume en main un joli thème et des manières de le traiter qui ne déparèrent pas son élégance.

Ils n'ont ni l'un ni l'autre le ton d'un pédant. Renan fond ensemble avec un éclectisme tolérant la littérature, la religion, les sciences de la vie et de la pensée, pour obtenir une large synthèse humaine. Selon lui la philosophie n'est qu'un art, le métaphysicien n'est qu'un poète ; un système est tout simplement « une épopée sur les choses », et « il serait aussi absurde que ce système renfermât le dernier mot de la réalité qu'il le serait qu'une épopée épuisât le cercle entier de la beauté ». Sans avoir autant de mérite que Renan à celer son érudition, Wilde garde de son côté le ton d'un grand seigneur qui a des lumières sur tout, mais ne se donne aucune spécialité. C'est qu'il a acquis, croit-il, la trempe d'Oxford, c'est-à-dire la disposition à préférer au savant, et même à l'athlète, l'homme qui sait jouir de la vie d'une façon exquise.

Voulant définir le critique et l'artiste, Wilde ne peut qu'offrir à notre admiration « a fine critical spirit, like M. Renan, a supreme artist, like Flaubert ». Quelles sont les raisons de son choix, et pourquoi Renan est-il dans son opinion, le type même du critique des idées, comme Flaubert incarne pour lui l'artiste pur ? C'est que Renan repré-

sente l'idéal qu'il a défini dans *Intentions*, d'un commentateur qui ne se résigne nullement à rester sur un plan secondaire, mais qui veut faire œuvre d'art au même titre que l'écrivain dont il parle. Devant le livre qu'il va analyser, le grand critique a des impressions tout aussi fraîches, vives et primesautières que celles d'un peintre ou d'un poète qui contemple sans intermède la Nature. Puisque l'Art n'est qu'une manière plus ou moins directe d'enregistrer la réaction de notre sensibilité mise en contact avec un objet extérieur, pourquoi le critique ne ferait-il pas de l'Art en donnant une expression aussi pleine et aussi libre que possible, en dehors de la tradition formaliste, à l'émotion qu'un beau livre ou qu'une théorie nouvelle suscite en lui ?

Il existe une cause de cette prédilection qui est plus en accord avec le tempérament intime de l'Irlandais. Renan ne porte pas aux sciences, à l'histoire, et à la philosophie un amour totalement désintéressé ; il se fait l'apôtre du progrès et des découvertes, mais à condition que la littérature y trouve sa part, et qu'il puisse, lui Renan, en dire de belles choses. Il y avait dans de telles préférences, à peine cachées, pour l'agrément et la science en chambre, une certaine légèreté mêlée de cynisme qui n'était pas pour déplaire à Wilde, d'autant plus que celui-ci était absolument incapable de se dévouer à quoi que ce fût au point de le prêcher avec une ardeur qui surprendrait les honnêtes gens. Le masque antique aux traits immobiles et aux belles lèvres tordues, s'était figé sur son visage, et la voix flûtée qui sortait de cette bouche éternellement gracieuse avait perdu jusqu'aux accents de notre humanité. Par une conséquence toute naturelle, ses maîtres sont choisis parmi ceux qui, comme Renan, ne montrent jamais leur figure à nu.

Que ce dernier, venu trop tard à l'étude de tout cet ordre de connaissances exactes qui n'a rien de commun avec la philologie, ait eu une idée assez incomplète du grand pas en avant que l'invention de la Machine fit faire à la société pendant le dix-neuvième siècle, il n'y a pas à le nier ; toute insuffisante qu'elle fut, cependant, elle inspira quelques-unes des prophéties les plus clairvoyantes de Wilde dans *L'âme de l'homme sous le socialisme*, et dans *Dorian Gray*.

Après avoir traversé une période de républicanisme théo-

rique, Renan était devenu, à l'époque où il a exercé le plus d'attraction sur Wilde, un aristocrate païen qui affirmait que « le plus grand nombre doit penser et jouir par procuration », dogme agréable à l'artiste dont les loisirs charmants sont garantis par les sueurs d'une multitude anonyme, et qu'on trouve développé tout au long des *Intentions*.

C'est ainsi, on le voit d'après ces exemples pris au hasard, que la doctrine de Renan, sans être de force à changer radicalement les idées de Wilde, venait appuyer dans presque tous les domaines de la pensée ses tendances secrètes. Son idéalisme reçoit une impulsion de celui qui avait dit que l'on crée la beauté de ce qu'on aime, et la vérité de ce qu'on croit. De même, l'œuvre de Wilde doit à l'influence de la *Vie de Jésus* d'avoir conservé le souci du divin malgré l'agnosticisme foncier de l'auteur.

Bien que le commencement de l'action des idées renaniennes sur Wilde remonte à une époque fort lointaine, comme en témoigne la citation de l' *Essai sur l'essor de la critique historique* (1878-9), et bien que la pression qu'elles exerçaient ait été constante, car il est difficile de trouver, parmi les écrits de cet auteur, un ouvrage en prose sur un sujet moderne qui ne contienne au moins une allusion à Renan, il serait vraiment trop hasardé de soutenir que telle ou telle partie de ses théories philosophiques ou littéraires est entièrement attribuable à un homme que Wilde admirait certes, mais qui ne fut jamais pour lui un maître idolâtré comme Flaubert ou comme Gautier. Pareillement, quoiqu'il paraisse certain que le style et la langue de Renan, merveilleux de clarté, de finesse perfide, et de limpide précision, aient contribué, au même titre que ceux d'un grand nombre d'autres Français, à former l'instrument stylistique que Wilde manie avec tant d'aisance, on ne peut pas attribuer à Renan un rôle prépondérant.

LA CITATION FRANÇAISE COMME PROCÉDÉ STYLISTIQUE

Wilde n'est pas de ces auteurs qui, voulant assaisonner la platitude de leurs écrits du piment exotique d'une autre littérature, ont toujours l'air de citer leur propre langue, tant ils la resserrent entre les italiques graciles et distingués du français. Ils ne souffrait pas non plus de cette démangeaison qui incite l'autodidacte à étaler tout ce qu'il sait. D'abord, pendant ses années de collège, la discipline de la version latine ou grecque lui avait enseigné la simplicité ardue qui fait le grand style. Ensuite la fréquentation des « University Wits » de son époque, volontiers un peu dédaigneux des effets oratoires, avait affiné son goût. Ce fut l'influence de Gautier, de Flaubert et de Huysmans qui acheva de lui constituer une manière très personnelle et en même temps continuatrice de la tradition pure. Puisque le bien-écrire ne va jamais sans un tact précis et délicat, il n'est pas étonnant que Wilde ait scrupuleusement évité de briser l'allure de sa prose, avec sa musique si intimement nationale, en y jetant à tout propos des bribes d'un idiome qui n'était pas le sien. D'autre part il ne se sert pas du français pour celer des ignorances ou des hésitations. Ses moyens d'expression sont toujours à la hauteur de sa pensée et il n'est nuance si difficile qu'il ne sache faire ressortir à coups de ciseau de la dure matrice du parler anglo-saxon. Non, ses rares citations n'ont rien de commun avec le jargon prétentieux des romanciers qui voulaient décrire un monde où ils n'entraient pas, et donner un air cosmopolite et raffiné à des œuvres nées d'une stupidité mercenaire. Wilde avait assez pratiqué les grandes dames pour savoir qu'elles parlaient comme tout le monde, mais un peu plus clairement. Il suivit leur exemple, et employa parcimonieusement le français, pour suppléer non à ses propres défaillances mais à celles de la langue anglaise. Une fois posée la dis-

tinction entre Wilde et la cohue que Douglas Jerrold a flétrie, ceux qui « sont tombés sur le quai de Boulogne, et se sont cassé l'anglais »[1], il nous reste à établir une explication rationnelle et critique des origines de la masse de citations françaises que nous avons signalée. Si Wilde n'avait pas les mêmes raisons pour citer que les autres, il en avait cependant, à n'en pas douter, et il s'agit maintenant de les découvrir.

La puissance évocatrice d'un grand nom était immense dans l'esprit de Wilde comme dans celui de Victor Hugo. Les deux poètes improvisaient librement sur les vocables sonores, se sentant remués jusqu'au fond du cœur par le cri suprême de Rohan, par les clairons et les tambours qui résonnent dans les syllabes de Montmorency, et par la clameur des légions susurrante, telle la mer lointaine, dans le coquillage du titre antique de César. De nos jours, nous sommes habitués à voir nommer une phrase musicale, un parfum, une couleur, en tête d'un poème en prose, et nous pouvons comprendre l'inspiration que Wilde obtenait d'écrivains qu'il connaissait à peine, tels que Brantôme, Mathieu Paris, Pierre de Boniface, et le marquis de Sade, mais dont la légende et l'ambiance étaient propres à fournir la tonalité de tout un passage. A la manière de Victor Hugo, il alignait des noms célèbres qui, traités comme des valeurs symboliques, résumaient par leur défilé et leur conjuration tout un ordre d'idées. En plus de la concision que cela rendait possible, car nommer Saint-Simon en s'adressant à des lecteurs cultivés, n'est-ce pas s'épargner un long développement sur l'histoire du XVII^e siècle ? une considération plus intime motivait ces invocations. Son âme de Celte, d'où la lumière du soleil et la solidité du monde réel étaient bannies, toute faite des vagues rayonnements lunaires, d'ombres et de larmes, gardait dans ses profondeurs une croyance druidique à l'incantation. Connaître le nom d'un dieu, c'est l'avoir en quelque sorte à son service ; parler d'une chose, c'est la créer, éviter d'en parler c'est la supprimer intégralement. Pareillement, on n'a qu'à évoquer un poète pour jouir de ses qualités, pour le tenir là, à vos ordres, comme un génie dans une bouteille. Ainsi, par exemple, dans *Le Portrait de Dorian Gray*, une merveilleuse description

1. Cf. un article de Charles Whibley, *Mercure de France*, mars, 1895.

de Venise est dédiée à Théophile Gautier par l'insertion d'un quatrain provenant des *Variations sur le Carnaval de Venise*, et en vérité Wilde semble écrire sous la dictée de son inspirateur, tant la continuité est parfaite entre les vers cités et le morceau de prose qui les commente. Malheureusement, les contemporains de Wilde prenaient souvent pour de la prétention ce qui n'était que conscience artistique, et s'il signalait ses modèles, non seulement ils ne lui en surent aucun gré, mais ils insinuèrent qu'en ce faisant il voulait se parer d'une érudition fictive.

Avec la même intention de suggérer une atmosphère ou de donner un ton, Wilde insérait parfois dans ses ouvrages des phrases françaises, des mots isolés ou de courtes citations de ses auteurs préférés. Il les employait selon deux modes principaux. Tantôt il s'en servait comme d'un outil d'art pour produire des effets de gaieté ironique et mondaine, tantôt pour nous transporter dans un milieu décadent et cosmopolite. Il traduisait ainsi deux aspects de la haute société londonienne, largement francisée depuis le XVIII^e^ siècle, qui imitait ouvertement la vie de salon que ses membres avaient entrevue lors des visites qu'ils ne manquaient pas de faire à Paris, et clandestinement la vie d'atelier et de mauvais lieu qui les attirait malgré leur pruderie.

C'est un enchantement d'entendre causer des gens d'une grande distinction ; cela ravit, passe, et ne laisse pas de souvenir. Le lendemain quelqu'un qui n'est pas un familier de ces endroits, et c'est ordinairement le cas de ceux que leur plume fait vivre, se trouve bien embarrassé de décrire une conversation à la fois si aisée et si difficilement choisie. A moins d'être, comme Wilde, l'égal par l'esprit de n'importe qui, on commet souvent la faute d'exagérer les signes extérieurs de la finesse et de la culture. Les jeunes littérateurs, ne pouvant reproduire la sensibilité délicate des propos qu'ils viennent d'entendre, font généralement tenir à leurs duchesses un langage de femmes savantes ou de cabotines.

Mais il y a plusieurs façons de dépasser le but. La plus commune, en Angleterre, est de forcer la proportion des citations françaises, et cela parce qu'une erreur vieille de plusieurs siècles a confondu dans l'imagination populaire les idées de la France et de la noblesse. Car si le peuple a oublié les origines normandes de l'aristocratie, il se souvient

vaguement, ne fût-ce que dans la mémoire supplémentaire de ses chansons et de ses légendes, d'un temps où le seigneur était encore d'une autre race que le paysan. Alors, il fallait, pour se faire comprendre des grands, délaisser le parler qui vous tenait au cœur, balbutier sous les rires et les plaisanteries quelques bribes de cette langue presque sacrée à force d'être crainte et haïe, débaptiser tristement les choses familières. A des époques plus récentes, comme à la Restauration de 1660, la majorité saxonne a vu passer des vagues d'influence française qui ont réaffirmé la différence, raciale en apparence, culturale réellement, qui la sépare des classes dirigeantes. Le fils de famille au XVIII^e^ siècle avait fait le Grand Tour, Voltaire l'avait déniaisé, Boileau lui avait appris à admirer ce qui était écrit selon les règles ; et il revenait narguer, avec sa perruque poudrée et son jabot de dentelles, des compatriotes grossiers jusqu'à vouloir porter leurs propres cheveux et lire Shakespeare. De même les « dandies » de l'ère de Brummell n'avaient de germanique que leur passion pour la boxe. De tous ces conflits et de toutes ces disparates l'Anglais moyen garde un respect d'autant plus sincère qu'il est haineux et grognon pour la civilisation française qu'il devine très supérieure à la sienne puisque ses maîtres l'ont préférée. On voit donc que le faiseur de romans à succès n'a pas de meilleur moyen de faire croire à ses relations élégantes que d'émailler sa prose d'un français plus ou moins correct. Il s'est trouvé même des auteurs d'un mérite réel, pour vouloir bénéficier de ce prestige artificiel. Sous ce rapport on ne saurait trop louer Wilde de sa discrétion. Ses mondains sont instruits sans affectation et savent garder le ton de la bonne compagnie. Pour eux le français ne sert qu'à désigner des objets, des idées et des actions inconnues en Angleterre ou qui n'ont pas d'appellation bien définie. Par cette retenue, il arrive à créer pour des lecteurs intelligents la même association d'idées que certains autres tâchaient d'obtenir par des procédés plus grossiers.

Ce qui venait de la France était noble, sans aucun doute, mais c'était aussi séduisant, charmant, immoral en un mot. Une méfiance vulgaire pour toute lecture qu'affectionnaient les hommes bien nés, avec la pruderie de ce règne, parvint à créer la phobie bourgeoise du Livre Jaune. On en discu-

tait, on se donnait un mal infini pour défendre ou pour charger ces volumes brochés de la teinte du tournesol esthétique et des périlleux Japonais. On les dévorait en cachette, ces ouvrages d'une nouveauté si provocante, on se les passait sous le sceau du secret, mais on n'en parlait qu'avec gêne ; il était convenu qu'une femme qui se respectait ferait mieux de ne pas prêter l'oreille aux propos tentateurs des jeunes seigneurs débauchés, certes, mais si intéressants qui revivaient dans leurs pages. D'un certain point de vue il est à regretter que la littérature française ait acquis une telle réputation d'indécence, car sans cela elle aurait pu supplanter presque totalement sa rivale qui, elle, était aussi respectable que laide, hérissée de vertu et de consonnes. Mais en même temps nous devons reconnaître que l'immoralité ou, pour mieux dire, la non-moralité des écrivains naturalistes et symbolistes agissait sur la jeune école anglaise comme un puissant stimulant et révulsif. Ils enviaient la franchise de leurs contemporains d'outre-Manche et d'autre part cela les induisait à faire l'examen de leur propre conscience. Avaient-ils bien dépouillé la bégueulerie victorienne ? Ecrivaient-ils sans arrière-pensée moralisante, avec la candeur et la naïveté qu'il fallait ? Etaient-ils libérés de toute entrave intérieure ? D'autre part, ils étaient amenés à faire la critique de la censure tacite qui empêchait le développement d'un art uniquement préoccupé de créer de belles choses.

Malgré la résistance des éléments obscurantistes, ces petits livres jaunes arrivaient dans le pays par milliers d'exemplaires, s'infiltraient partout, sournois et dangereux comme des pamphlets de Voltaire, et commencèrent à saper et à miner l'Ancien Régime littéraire. La simple possession d'un volume qui arborait la couleur légendaire était en même temps un brevet de mauvaise vie dans l'opinion des bourgeois, et une preuve d'intelligence pour les décadents. On défendait la liberté de la pensée en les aimant, car Oscar Wilde l'avait dit : « Les droits de la littérature, Monsieur, ce sont les droits de la pensée ». Certes, la majorité des jeunes écrivains anglais n'étaient pas des adhérents de l'école réaliste, et ne trouvaient pas que la vie ressemblât tant que cela à une poubelle renversée. Néanmoins ils croyaient que Zola avait bien le droit de confectionner *Nana* ou *Thérèse Raquin* si bon lui semblait, et que ceux

que tourmentaient les inquiétudes sensuelles étaient libres d'en faire la matière d'un roman ou d'un poème pourvu que l'expression de l'animalité y revêtit une forme impérissable.

De toutes ces luttes entre la sincérité et la biensésance, il résulta une puissante association d'idées qui, dans l'esprit du public, établit peu à peu l'équivalence entre l'immoralité et la France, de la même façon que cette âme rudimentaire était venue à sentir confusément que l'origine française était une preuve de noblesse. On commence à se rendre compte, donc, quel écho effrayant une citation de Baudelaire pouvait avoir. Mais Wilde n'était aucunement intimidé par l'effet d'horreur et d'épouvante qu'il allait produire, au contraire, il s'y attendait, il l'escomptait d'avance.

INTENTIONS

Le procès de 1895 brisa-t-il une carrière ? Où ne fit-il que terminer avec la netteté de la tragédie grecque une vie d'artiste qui, ayant atteint les sommets, devrait inévitablement retomber, si elle continuait, plus bas encore que son point de départ ?

La plupart des opinions émises par des écrivains français semblent favoriser la dernière hypothèse. C'est qu'ils connaissaient les maîtres de Wilde, sans s'être rendu compte que l'élève s'était assimilé leur métier et qu'il menaçait de les surpasser. Selon eux, si Wilde suivait Dumas fils, c'était qu'il se résignait à être une espèce de sous-Dumas ; et l'imitation des contemporains leur paraissait une chaîne et non un tremplin. Et puis on lui savait gré d'être mort sans avoir rien publié d'ennuyeux. D'après leur système esthétique on a toujours assez fait du moment qu'on a donné un seul chef-d'œuvre et qu'on risque de le déparer en continuant. Certains parlent sur un ton apitoyé que rien n'autorise, du maigre « bagage littéraire » qu'il a laissé. S'ils entendent par là que Wilde a éparpillé le meilleur de lui-même dans les étincelantes causeries qui ne lui valurent que l'approbation de quelques rares lettrés, ils ont peut-être raison, car le Pétrone moderne n'allait-il pas répétant qu'il avait mis son génie dans sa vie, de sorte qu'il ne lui restait que son talent pour mettre dans ses écrits ? Mais ils oublient qu'à partir du mois de janvier 1895, Wilde s'était uniquement occupé de moissonner. Désormais les hôtes qui s'offrirent le plaisir royal d'une de ses conversations en l'invitant à dîner n'eurent plus que l'épi du glaneur. Wilde avait entamé un cycle de comédies de mœurs où il comptait déverser le gain des années en apparence stériles ; notations prises sur le vif, portraits satiriques, épigrammes longuement mûries, théories sociales et philosophiques, attaques contre l'hypocrisie et la pudibonderie

de ce monde qu'il avait étudié de si près. Bref, tout un édifice original ayant bien sa valeur malgré ses dehors frivoles. Nous ne possédons que quatre de ces pièces bouclées à la hâte, arrachées à l'auteur par l'impatience de George Alexander, tandis que Wilde avait souvent dit au cours des premiers mois de 1895, que si la nécessité l'aiguillonnait assez fortement, il pourrait facilement produire quatre ou même six comédies l'année prochaine.

D'ailleurs ce n'est là qu'un seul exemple de ses projets. Plus bas nous tâcherons de démontrer que l'Europe a perdu par la condamnation de 1895, une des œuvres les plus complètes et les plus variées de la fin du XIX^e^ siècle. L'influence française, triomphant en définitive de toutes les autres, avait fait de lui un écrivain continental et si *Salomé* souleva l'enthousiasme de Berlin, de Paris et de Varsovie, il n'y a nulle raison pour supposer que *Pharaon* ou *Achab et Jézabel* auraient été moins chaleureusement accueillis.

Mais laissons ces spéculations ; ici nous voulons seulement insister sur le fait que Wilde fut abattu près de ses vrais débuts de littérateur, et au moment où il commençait à tirer profit de sa vie de dilettante, qui fut aussi une vie d'études acharnées. Qu'on se figure Marcel Proust mourant subitement dès qu'il venait de tracer les dernières pages de *Du côté de chez Swann*. Avec quelle amertume ne se dirait-il pas que le Temps Perdu ne serait jamais rattrapé ! Eh bien, la situation de Wilde au moment d'entrer en prison fut exactement pareille, et le morne désespoir qui pesa sur lui pendant le reste de ses jours était causé par la pensée des preuves innombrables de son génie, qui se pressaient dans son esprit, et qui ne verraient jamais la lumière.

Quel fut le sentiment des critiques anglais ? Le petit nombre d'entre eux qui conservèrent leur indépendance lorsque le scandale éclata, malgré l'espèce de folie contagieuse qui envahit et déshonora à jamais plus d'un, et à laquelle personne n'échappa entièrement, exprimèrent beaucoup plus de regret pour la perte que l'art allait subir que de pitié pour un homme qui expiait un crime, en somme, réel. Quelques-uns gardèrent l'espoir que Wilde pourrait continuer à écrire, et ayant fait des démarches auprès du Home Secretary, avec l'appui de hauts personnages qui

ne furent jamais liés avec le condamné, obtinrent pour celui-ci la permission de se servir de sa plume. C'est à ces amis fidèles qui sentaient que les conséquences de son emprisonnement dépassaient largement les souffrances d'un individu en condamnant au silence celui qui avait charmé et instruit des milliers de lecteurs, que nous devons *De Profundis*. Malheureusement, leurs efforts furent mal récompensés ; le dernier ouvrage en prose de Wilde était indigne de tant de dévouement.

En général, on avait en Angleterre la conscience très nette que l'auteur du *Déclin du Mensonge* était un agréable poseur qui avait diverti tout le monde pour ses boutades, et dont on pouvait espérer une œuvre de grande portée une fois qu'il s'était rangé. Qu'on ne s'étonne pas qu'il a pu jouer ainsi l'enfant prodigue jusqu'aux abords de la quarantaine ; M. Bernard Shaw ne le fait-il pas à un âge plus avancé ? Dans le monde et parmi les hommes d'état, on le croyait capable de surpasser n'importe lequel des prosateurs contemporains. Ce n'était pas là un préjugé de coterie et rien de plus, car ces anciens étudiants d'Oxford, nourris de Tacite et de Démosthène, accoutumés au style nerveux, âpre et substantiel des orateurs de l'Union, étaient de meilleurs et de plus sévères censeurs, qu'aucun journaliste. Quelle plus solide garantie d'avenir peut-on exiger que l'admiration d'un Balfour ?

Maintenant que nous pouvons contempler la vie et les écrits de cette génération de 1880-1900 dans une perspecpective favorable à l'impartialité, il nous paraît que, si Wilde avait su éviter que ses amusements excentriques ne s'ébruitassent, en se retirant à Dieppe avant le procès Queensberry, il tiendrait aujourd'hui un rang dans les lettres anglaises analogues à celui de M. Bernard Shaw qui de baladin qu'il était est passé prophète.

La preuve la plus sensible qu'on courait, c'est le mal qu'on se fait en tombant. De même, il suffit qu'on jette dans un cachot tel écrivain qui croit n'avoir aucun projet, et qu'on lui interdise l'usage de l'encre et du papier, pour qu'il se découvre bien sincèrement une foule de conceptions nouvelles que la certitude du lendemain lui avait jusqu'alors voilées. Et quelle douleur de voir ces formes ineffables venir à lui, sans pouvoir les fixer, certain qu'une fois disparues, elles

ne retourneront plus ? De sentir que ce supplice détruit lentement un talent qui se rouille sous les larmes et puis, un jour, se brise irrémédiablement. Quand on rendit à Oscar Wilde la possibilité de s'exprimer, c'était déjà trop tard. Il ne sut composer qu'une longue lettre de plaintes et de reproches à celui qu'il prenait pour l'auteur de sa ruine ; lettre où l'on remarque, parmi le fatras d'un repentir passager, quelques reflets seulement de sa manière personnelle.

La procession de ces splendides fantômes qui défilèrent dans la cellule de Wilde ne devait être vue que du prisonnier, mais en réunissant les indications fournies par sa correspondance et par les entretiens qu'il eut avant et après sa libération avec Frank Harris, Robert Ross, Sherard, Lord Alfred Douglas, et Coulson Kernahan, nous pouvons nous faire une idée de ce dont la catastrophe nous a privés.

Il est sans exemple qu'un écrivain prenne en main une forme dramatique qui n'avait plus les suffrages des gens d'esprit, qu'il l'élève, qu'il lui donne un nouvel éclat, et que néanmoins il ne nous reste qu'une pièce où nous puissions admirer sa maîtrise. Ce fait seul, que *L'Importance d'être Sérieux* n'eut pas de suite, suffirait à prouver que son créateur fut arrêté net par un cas de force majeure, car autrement pourquoi le Beaumarchais de l'Angleterre ne nous aurait-il pas révélé les aventures ultérieures de ce si sympathique Algernon Moncrieff ? Avant la lamentable fin de sa vie d'homme de lettres tout laissait supposer qu'il produirait un grand nombre de pièces spirituelles et mondaines qui auraient dépassé celles de Sheridan et de Wycherley par leur perfection technique autant que par leur critique des lois et des institutions, élément que Wilde avait ajouté à la traditionnelle comédie anglaise. Car il était prêt et armé, au sortir de la période d'études, où il s'était contenté d'imiter Sardou, Augier, et Dumas fils ; il savait jongler avec les situations comme avec les mots. Même après la débâcle il brocantait les restes de cette habileté supérieure qui en matière de théâtre vaut bien et au-delà ce qu'il est convenu d'appeler le génie. C'est ainsi qu'il sut se procurer des ressources en vendant toutes les semaines au plus offrant le même scénario, qu'il avait esquissé en parlant à Frank Harris, par une de ces boutades qu'un grand homme peut

seul se permettre, dissolvant dans la conversation, comme une perle dans le vin, le chef-d'œuvre d'un moment.

Ecrivit-il la pièce d'un bout à l'autre ? Personne ne le saura jamais, car comment connaître la vérité de cette affaire embrouillée, compliquée à souhait par des emprunts, des engagements, des querelles, et d'indignes récriminations ? En tous cas *Mr. and Mr. Daventry*, rédaction de Frank Harris basée sur l'idée centrale que lui fournit Wilde, fut représentée à Londres et obtint un certain succès [1]. Mais celui-ci avait couché par écrit un scénario complet qu'il livra à Smithers, contenant des esquisses des personnages, opuscule dont le manuscrit doit exister quelque part, dans une collection d'Oscariana. Il devait être possible, même si l'on est obligé de renoncer au supplément d'information qu'apporterait l'armature perdue, de rétablir les quatre actes que le malheureux dramaturge n'eut probablement pas la force de jeter sur le papier, mais que selon son habitude, il a dû souvent ébaucher dans ses causeries. Ce qu'entendirent des auditeurs distraits et narquois ne peut pas différer essentiellement de ceci.

Un gentilhomme infiniment spirituel et débauché (une espèce de Lord Illingworth sur le retour) arrivé au terme de sa carrière de galant, se marie pour faire une fin. Mais ayant rencontré une jeune dame qui n'est pas trop fâchée de lui avoir plu, il trouve tout-à-coup qu'il a eu grandement tort de dételer et insiste auprès de sa femme pour que celle qu'il désire soit conviée à venir passer quelques jours dans sa maison de campagne. Bien entendu, le mari de la belle sera aussi de la partie. Ces manœuvres, avec les développements nécessaires pour faire comprendre aux spectateurs tout l'arrière-plan de jalousie muette et de suspicion habilement déjouée que dissimulent les mœurs britanniques, devraient remplir le premier acte. Là aussi se placeraient les scènes destinées à révéler le caractère de l'héroïne, une «Lady Windermere», fière, vertueuse, mais aimante. Dans le nouveau genre que Wilde inventa, la comédie-dialogue, il y a toujours un acte, au moins, entièrement consacré aux entretiens spirituels et satiriques. Nous supposerons donc que l'acte deuxième se passe dans les serres ou les salons du château, et que par un chassé-croisé très naturel, le

1. Cf. *La vie et les confessions d'Oscar Wilde*, t. II, p. 189 et 218, 224.

noble s'empresse autour de son invitée, l'obsède et l'assiège, tandis que l'hôtesse, assise entre une potiche de valeur et une chromolithographie représentant la mort de Nelson, parle de l'impératif catégorique à l'époux de la jeune évaporée. Ainsi l'auteur se réserverait la possibilité de combiner avec l'escrime impertinente des deux frivolistes, quelques dissertations à la Dumas fils sur la loi morale.

La grande scène que rapporte Frank Harris viendrait ensuite. Une après-midi, la châtelaine, souffrante, va s'étendre sur une chaise longue dans une pièce retirée, derrière un paravent. Elle s'assoupit ; mais brusquement, elle se réveille en sursaut ; elle vient d'entendre la voix de son mari, mêlée aux accents clairs et enjoués de sa rivale. L'infidèle fait à celle-ci une cour des plus ardentes ; elle ne lui résiste guère. Se montrer ? Se taire ? Avant que « Lady Windermere » ait pu dominer son indécision, une main brutale cogne à la porte, que le séducteur trop prévoyant avait fermé à clé. C'est celui qu'on est en train de tromper, et qui sait fort bien que sa femme est enfermée avec son hôte. Les deux coupables se concertent, essaient fébrilement de trouver une issue à leur situation, une excuse, un faux-fuyant, l'un blâmant l'autre, pui se taisent, muets de terreur à la vue de l'épouse qui surgit de l'ombre. Que va-t-elle faire ? Elle allume l'électricité ; geste qui aurait ravi une assistance en 1900, à une époque où Sardou trouvait les téléphones, les bicyclettes, et les automobiles pour le moins aussi nécessaire qu'une intrigue. Alors elle se dirige vers la porte, l'ouvre, et montre au mari soupçonneux le touchant spectacle de sa conjointe irréprochablement encadrée par le ménage hospitalier. L'honneur est sauf.

Le quatrième acte pourrait évoluer dans plusieurs sens. Il nous paraît probable toutefois que le personnage dupé et bafoué jusqu'ici aurait soudain pris de l'ampleur. A force de réfléchir, il aurait pénétré le secret qu'on s'était mis à trois pour lui cacher, et comprenant la beauté de cette nature de femme qui avait consenti un tel sacrifice pour protéger un homme indigne, il aurait offert à « Lady Windermere » la consolation de son amour et l'abri de son nom. En même temps le vieux roué se verrait condamné, de ce fait, à traîner partout avec lui l'objet de son désir passager, comme un boulet rivé à la cheville. châtiment qu'il subirait avec le calme souriant d'un beau joueur, tempéré seule-

ment par le regret de n'avoir su apprécier celle qui s'en va. Ce serait là un dénouement un peu sévère, et pour que la comédie ne perde pas ses droits, il aurait fallu que l'auteur prodiguât les bons mots, que la pièce s'achevât en bouquet de feu d'artifice, et surtout que les personnes vertueuses prissent une légère nuance de ridicule, mais aimablement et sans que notre sympathie pour elles en fût amoindrie.

Sherard affirme qu'au cours de ces terribles séances de travail nocturne à l'Hôtel d'Alsace, où l'alcool suppléait à l'inspiration meilleure de la tradition balzacienne, deux pièces furent mises au point, et que, sous le nom d'un autre, elles firent recette à Londres. Plusieurs témoignages viennent appuyer sa contention que pendant cette période Wilde termina une version anglaise de *Ce qui ne meurt pas* de Barbey d'Aurevilly. Combien d'autres adaptations ou traductions d'œuvres françaises que le public londonien applaudit en 1898-1899 sont-elles de la plume de Wilde ? Dupoirier, le gérant de l'hôtel où mourut le malheureux écrivain, racontait à qui voulait l'entendre que son locataire passait ses nuits à travailler à des ouvrages qui semblaient être de commande, et que, le matin, il se vantait, lui autrefois si magnifique qu'on l'égala au Bacchus oriental, d'avoir gagné cent francs ! Mais puisque nous ne pouvons aujourd'hui séparer les pages anonymes des apocryphes, nous devons les condamner indistinctement. Arrêtons-nous à *Mr and Mrs Daventry*, où pour la dernière fois Wilde représente ce monde hautain et insouciant qu'il connaissait si intimement, et fait parler les honnêtes gens sur la scène ; car avant lui, et qui sait ? peut-être après, on n'a entendu que des cabotines travesties en grandes dames.

Comme Villiers de l'Isle-Adam, Wilde méditait longuement ses projets, et de temps en temps, il les modifiait d'après les réactions de ceux à qui il racontait l'œuvre qui commençait à prendre forme dans son imagination. Mais puisque cette méthode des « brouillons parlés » (le mot est de Madame Delarue-Mardrus) lui permettait de soigner son style et d'enregistrer dans son étonnante mémoire verbale jusqu'aux tournures dont il comptait se servir, ses manuscrits, à l'encontre de ceux de l'auteur d'*Elen*, sont presque vierges de ratures. Ainsi nous devons doublement regretter la perte du *Cardinal d'Aragon* que Wilde se propo-

sait de rédiger en 1894-1895, car si le destin lui avait accordé une seule semaine de tranquillité dans ces derniers mois qui ne furent qu'une vertigineuse chevauchée vers la ruine, il aurait pu l'écrire complètement d'un seul jet. Nous n'en savons quelque chose que par ouï-dire, mais notre regret n'est pas pour cela moins vif de ne pouvoir jamais connaître cette vague histoire dite jadis par une figure de légende. Et pourtant si, il existe une source d'information utilisable à la rigueur, un scénario d'une authenticité relative, imprimé par Georges Bazile dans son recueil intitulé : *Une tragédie florentine, et fragments dramatiques inédits* [2] Selon ce critique l'ébauche que nous allons analyser date du mois d'avril 1894, et le prélat en question n'était pas espagnol, mais présidait aux destinées d'Avignon, la cité papale. Puisque Bazile se place sous l'égide de Stuart Mason, en citant son admirable *Bibliographie d'Oscar Wilde*, notre scepticisme quant à la possibilité de préciser sur ces matières douteuses entre toutes devra se taire, bien qu'à regret. Car Stuart Mason travaille sur les manuscrits fragmentaires qui parurent sur le marché de 1900 à 1911. Notons toutefois que certains d'entre eux ont été reconnus apocryphes [3].

L'influence de Victor Hugo se fait sentir ici encore plus que dans *La Duchesse de Padoue*. Le Cardinal, avatar du prince Paul et de Simone Gesso, est un païen très cultivé, corrompu jusqu'à la moelle des os, mais étant de son siècle et de sa race, il est sujet à des accès de terreur superstitieuse. Son esprit, en somme, malgré son envergure, présente cette apparence de complexité simpliste particulière à quelques tyrans de Victor-Hugo qui ne sut jamais employer les demi-teintes. Seul dans son palais d'Avignon il attend la nouvelle de la mort du Pape auquel il compte succéder, et s'abandonne à des rêves de grandeur. Pour assurer son élection, il convoque des princes et des nobles, et avec la sûreté d'un Richelieu (du personnage de *Marion de Lorme* s'entend) fait jouer le ressort caché de chaque âme, promettant à l'un l'assouvissement de ses désirs vicieux, à l'autre la réalisation d'un projet longtemps caressé. Ils se retirent, après

2. George Bazile éditeur, Paris, 1918, in-8°.

3. Par exemple *For love of the King*, ouvrage commenté par H.D. Davray *Mercure de France*, 1925, septembre-octobre et 1926 mars-avril. *Les apocryphes d'Oscar Wilde.*

lui avoir donné l'assurance de leurs voix, et comme Don Carlos dans les souterrains d'Aix-la-Chapelle, comme Cromwell la veille du jour où l'on devait lui offrir la couronne, il médite sur les dangers de la cime où il sera monté le lendemain, sur le mystère plus qu'humain de la redoutable papauté.

Sa pupille vient le distraire. Elle lui avoue son amour pour un beau jeune homme, nouvellement débarqué à la cour du Cardinal (comme Rodolfo et le Chevalier Otbert) et à qui le prince de l'Eglise a marqué la plus grande faveur. Profondément troublé, ce dernier fait promettre à celle pour qui, malgré son âge et son caractère sacré, il brûle d'une flamme cachée, de ne pas s'ouvrir de cette conversation à son amoureux. Après le départ de sa protégée, la rage et le désespoir qui le rongent intérieurement éclatent dans une tirade fougueuse qui rappelle les imprécations de don Salluste et de Lucrèce Borgia : « Et ainsi mon péché d'il y a vingt ans s'est dressé contre moi et est venu me voler le seul être que j'aime ?[4] » Car, on l'aura déjà soupçonné, ce « Gennaro », fils qui s'ignore, est le fruit des amours sacrilèges du prêtre. On verra aussi que le fait que l'auteur de ses jours connaît sa progéniture lui sera non moins lourd de conséquences que dans le cas de l'enfant de Lucrèce Borgia.

Dans les jardins du Palais, les deux amants goûtent les délices d'un tendre entretien, mais des présages de malheur viennent troubler, à la manière hugolienne, leurs épanchements de tourterelles. Dès que son aimée l'a quitté, le Cardinal, brusquement survenu, tire le jeune homme à l'écart et lui persuade qu'il est un des deux enfants qu'un prince confia sur son lit de mort à la garde de l'ecclésiastique. La jeune fille avec qui il vient de se fiancer est réellement l'autre, sa sœur. A celle-ci le prélat explique que son prétendant s'est trompé sur la nature de ses sentiments, qu'il ne l'aime pas assez pour l'épouser. Suit une scène où, avec les gestes magnifiques d'un Hernani renonçant à Dona Sol, le vertueux jeune premier éloigne de lui la sympathique ingénue, en lui épargnant la découverte qu'ils sont unis par les liens du sang. Elle se retire, en déchirant son mouchoir, qui n'y peut mais.

4. Georges Bazile, *op. cit.*, p. 90

Le dernier acte se passe à l'intérieur du Palais. Le Cardinal a fait un retour sur lui-même, et se repentant déjà de l'infamie qu'il vient de commettre, se demande avec inquiétude (trait essentiellement hugolien) si Dieu lui donnera la tiare tant qu'il aura un tel péché sur la conscience. Son amour et son ambition se livrent une lutte acharnée.

C'est alors que les clairons remplissent de leur fanfare les corridors de marbre, que la grande porte du fond s'ouvre à deux battants pour laisser passer une procession de nobles qui viennent annoncer que le Cardinal d'Avignon à réuni les suffrages du Saint Collège. Il remercie, renvoie tout le monde; puis, songeant, avec Charles-Quint, qu'il faut commencer par la magnanimité, il mande auprès de lui le jeune héros : « Ce que je vous ai dit hier n'était que pour vous éprouver. Vous et votre fiancée, vous n'êtes point parents. Allez la chercher et je vous unirai à elle avant que je parte pour Rome »[5].

A ce moment, comme dans *Lucrèce Borgia*, on entend au dehors le cantique funèbre des religieux, et par la même porte entre une longue théorie de moines, la cagoule rabattue, portant une bière couverte d'une housse de drap d'argent. Ils l'installent au milieu de la scène et sortent, sans avoir adressé la parole aux deux hommes interdits, et que la même pensée monstrueuse vient obséder et tenailler. Oui, on l'a tout de suite deviné, la jeune fille s'est tuée par désespoir d'amour.

« Gennaro », (nous l'appellerons ainsi pour plus de commodité) tire son poignard et déclare avec force invectives qu'il va mettre à mort le terrible vieillard. Le Pape montre un grand courage, soucieux avant tout d'éviter que « Gennaro » ne perde son âme en accomplissant un forfait si impardonnable. Comme Lucrèce Borgia, il se défend pas à pas, invoquant d'abord l'inviolabilité de l'office papal, de la même façon que celle-là avait mis en avant sa qualité de femme; puis il révèle au jeune homme qu'il est son père, répétant ainsi le suprême argument de la mère de Gennaro Borgia. Mais en pure perte, car le nouveau « Gennaro » ne recule pas devant le parricide. Alors le pape, résigné, va à la bière, se recueille un moment et dit : « Moi aussi, je l'aimais »[6].

5. *Ibid*, p. 92.
6. *Ibid*, p. 93.

Ces mots vibrent jusqu'au fond de l'âme de « Gennaro »; il se sent vaincu. Il appelle les soldats de la garde, leur annonce : « Sa Sainteté partira d'ici ce soir pour Rome »; et tandis que le flot bigarré des courtisans déferle dans la salle, envahissant les côtés, se groupant dans le fond, il se porte le coup fatal.

Puis sous une lumière d'apothéose le merveilleux spectacle se fige; parmi les rutilantes armures, les éventails de plumes, et les grandes hallebardes pareilles à des lys de flamme, se dresse dans ses vêtements pontificaux la haute figure du Pape bénissant le corps de la vierge infortunée; à l'avant-scène, le jeune homme s'écroule au pied du catafalque, la poignée d'or de sa dague reluisant tel un papillon sur le velours noir de son pourpoint troué.

Nous possédons aussi des lambeaux d'une pièce symboliste : *La Sainte Courtisane*, dont le manuscrit fut oublié dans un fiacre par l'auteur peu après sa sortie de prison. Le récit met en scène un ermite de la Thébaïde, qui réussit à convertir une hétaïre célèbre dans la ville d'Alexandrie. Mais, à son tour, le moine est ébranlé par les propos licencieux que lui a tenus sa pénitente tandis qu'elle n'était qu'une pécheresse, et avant que la grâce ne vînt rendre inoffensive sa beauté périlleuse. Il y a, en somme, un échange de croyances, et Myrrhina veut passer le reste de sa vie au désert, afin de se repentir de ses iniquités, en même temps qu'Honorius, le cénobite, regrettant amèrement sa jeunesse perdue, se rue vers les délices de la cité païenne, où il goûtera aux sept péchés, plus doux que les différentes espèces de miel.

L'intrigue suit de près celle de *Thaïs*, d'Anatole France, mais puisque ce roman est de 1890, et que nous avons déjà rencontré l'idée qu'on risque de perdre la conviction qu'on exprime avec trop de chaleur dans *Le Portrait de Mr. W.H.* (1889), il convient de modifier notre première impression que Wilde a copié son prédécesseur d'une façon intégrale et immédiate. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, il semble tenir ce thème des entretiens qu'il eut avec Adolphe Retté, Stéphane Mallarmé et d'autres symbolistes. Ceux-ci, n'accordant une pleine réalité qu'aux idées seules, ne voyaient aucune difficulté à admettre que l'on pût en

échanger deux, donnant donnant pour ainsi dire, et sans qu'il restât rien de son ancienne foi à l'apostat.

Un sous-titre : *La Femme couverte de bijoux*, indique que Wilde comptait célébrer encore une fois le mystère de la Danseuse, en décorant celle qu'adora l'Empereur de Byzance de toutes les pierreries connues et inconnues, en la voilant de l'étrangeté de ces noms et de ces lieux qui, dans l'Histoire, ne nous semblent avoir rien de commun avec ce qui les entoure. Son magnificisme éclate dans la description que fait Myrrhina de sa chambre, et de sa vie d'autrefois, à Alexandrie. Les indications éparses dans le livre d'Anatole France sont ici réunies dans un seul passage ; on voit la foule des prétendants : « Mes amants tendent des guirlandes autour des piliers de ma maison. La nuit ils viennent avec des joueurs de flûte et des joueurs de harpe », les princes d'outre-mer qui déposent des trésors à ses pieds : « Quand le roi de Chypre entendit parler de moi, il m'envoya des ambassadeurs. Les deux rois de Libye qui sont frères m'apportèrent des présents d'ambre »[7]. Les clameurs du cirque montent vers elle ainsi que de l'encens, et comme Thaïs, elle peut se vanter que, pour petite qu'elle fut, elle « causa parmi les hommes des deuils, des désespoirs et des haines et des crimes à remplir le Tartare »[8]. Elle symbolise, autant que Salomé, que la Reine de Saba et l'Hélène mystique de Flaubert, que l'Ennoïa dont parle Adolphe Retté dans un ouvrage trop peu connu, la puissance destructive de la femme. Aux simples d'esprit elle paraît comme l'une des Immortels ; et ici comme dans les drames de Maëterlinck ce sont les inconscients qui énoncent les grandes vérités symboliques : en effet, elle est déesse, car elle peut nuire. Deux paysans qui servent de chœur antique, à la façon du page d'Hérodias dans *Salomé* et de l'aïeul dans *L'Intruse* de Maëterlinck, la décrivent ainsi : « Elle a un manteau de pourpre, et ses cheveux sont comme des fils d'or... Elle a des ailes d'oiseaux sur ses sandales... Les perles semblent sur sa tunique comme autant de lunes »[9]. Myrrhina est inconsciente et fatale, faite pour plaire aux hommes et pour les perdre, mais elle n'est pas vicieuse ; elle a gardé à l'instar de Thaïs, son âme de jeune fille ; elle avoue : « Les

7. *Ibid*, p. 83.
8. A. France, *Thais*, Paris, Calmann-Lévy, 1891, in-18, p. 143.
9. Georges Bazile, *op. cit*, p. 77-78.

morts sont terribles ; j'ai peur de la mort ». Quelquefois, elle a la nostalgie de la bassesse d'où ses talents de mime et d'amoureuse la tirèrent ; elle descend, « au port, et regarde les marchands déchargeant leurs vaisseaux ». Puis, dit-elle : « Je vais dans les petites tavernes où les matelots sont couchés tout le long du jour buvant du vin noir et jouant aux dés, et je m'assois avec eux ». N'y a-t-il pas là une réminiscence évidente des pages où Anatole France a raconté les origines de Thaïs ?

Flaubert aussi a été mis à contribution. On lui a emprunté plusieurs traits de sa merveilleuse évocation des splendeurs de la Reine de Saba. Puis, le récit de Wilde est précédé par les indications suivantes, à l'usage d'un problématique directeur de théâtre : « La scène représente le coin d'une vallée en Thébaïde. A droite, il y a une caverne. En avant de la caverne est dressé un grand crucifix. A gauche, dunes de sable. Le ciel est bleu, comme l'intérieur d'une coupe de lapis-lazuli. Les collines sont de sable rouge. Çà et là sur les collines, il y a des buissons d'épines ». N'est-ce pas le décor même de *La Tentation de saint Antoine* ? Le « bel ermite » comme l'appelle Myrrhina, se servant du titre dont la Reine de Saba salua saint Antoine, a dû conquérir sa demeure à coups d'exorcismes. « Jadis, un centaure y vivait. Quand l'ermite vint, le centaure poussa un cri perçant, pleura et gémit, et s'enfuit au loin, galopant... Non, c'était une licorne blanche qui vivait dans la caverne. Quand elle vit venir l'ermite, la licorne s'agenouilla et l'adora »[10]. En écrivant ces répliques l'auteur s'est manifestement souvenu « des satyres et des centaures que vit dans le désert notre père Antoine »[11]. Wilde était un artiste à la deuxième puissance, et son œuvre doit la moitié de son charme pénétrant aux multiples échos qu'elle éveille dans l'esprit d'un lettré ; comme Gautier travaillait sur la matière déjà élaborée des arts plastiques, Wilde travaille sur la littérature. Ici on se rappelle des passages de *La Tentation de saint Antoine*, de *Thaïs*, du *Puits de Sainte Claire*, trop nombreux et trop longs pour être analysés dans ces pages.

Quelquefois, dans le style de Flaubert, il y a comme des éclairs de simplicité où l'on entrevoit pour un instant l'es-

10. *Ibid*, p. 79.
11. A. France, *op. cit*, p. 29.

sentiel de la vie antique, ou bien sa phrase envahit doucement, ainsi qu'un rêve, la pensée de celui qui lit, de sorte que pour un après-midi, il se refait l'âme des temps les plus éloignés. C'est avec une surprise pareille, toute pleine d'une joie qui se renouvelle à l'infini, qu'on murmure ces paroles magiques de Wilde : « Une fois nous vîmes des dieux au point du jour. Ils traversaient une plaine ». Nous croyons les apercevoir, s'en allant d'un pas un peu raide, avec du brouillard jusqu'à la ceinture, tournant le dos à l'horizon de nacre sur lequel se détachent le lotos et le sistre, leurs épaules pointues de granit rose et leurs têtes de faucons.

Conçue comme un pendant à *Salomé*, la pièce révèle également l'influence de Maëterlinck. Pour éviter les répétitions, nous renverrons le lecteur à ce que nous avons dit dans notre chapitre du Théâtre. Il suffira, croyons-nous, de citer ici, à titre d'exemples, quelques bouts de dialogues qui conservent cette allure d'incantation, ces cadences tatillonnes et apeurantes qui, dans les drames du grand Belge, finissent par envoûter les spectateurs. Les personnages que Wilde a nommés : « Le Premier Homme » et « Le Deuxième Homme » sont du plus pur Maëterlinck. Leurs prototypes se retrouvent dans *La Princesse Maleine*, où ils s'appellent : « Le Premier Pauvre » et « Le Deuxième Pauvre ». Comparons cette conversation :

MYRRHINA. — Avez-vous peur de lui ?
PREMIER HOMME. — Nous avons peur de lui.
MYRRHINA. — Pourquoi avez-vous peur de lui ?
PREMIER HOMME. — Nous ne savons pas [12].

à n'importe quel passage de la scène qui se passe dans la forêt entre Maleine, sa nourrice, et les trois paysans ; à ceci, si l'on veut :

MALEINE. — Le prince Hjalmar va se marier ?
DEUXIÈME PAUVRE. — Oui.
MALEINE. — Avec qui ?
PREMIER PAUVRE. — Je ne sais pas.
MALEINE. — Mais quand va-t-il se marier ?
DEUXIÈME PAUVRE. — Je ne sais pas [13].

12. Georges Bazile, *op. cit.*, p. 82.
13. M. Maëterlinck *La Princesse Maleine*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1891, in-18, p. 52-53.

La formule de ce mutisme endolori des va-nu-pieds, tout repliés sur eux-mêmes, engourdis et comme recroquevillés par l'âpre vent du malheur, est donnée par le « Troisième Pauvre » : « Les pauvres ne savent jamais rien ». Wilde aussi, non moins sensible à la pitié, a su faire comprendre par des sous-entendus quelle honte c'était pour le genre humain que certains de nos semblables craignissent l'action de livrer leur pensée à l'égal de celle d'offrir leurs mains aux fers. Mais malgré le silence obstiné où ils s'enferment d'ordinaire, ces simples, plus près de la terre et des sources de la vérité élémentaire, parlent quelquefois durement comme sous l'impulsion d'un dieu, et leurs paroles s'accomplissent.

Le symbole que Wilde a le plus aimé dans le théâtre de Maëterlinck est celui par lequel le philosophe belge, doublé d'un poète, nous a admonestés contre le péril de livrer trop de nous-mêmes dans un coup d'œil imprudent, ou, au contraire, de recevoir par ce moyen un mal dont nous ne saurions guérir. Les personnages de *La Princesse Maleine* se cachent la figure, se détournent, pour éviter de se voir, et quand enfin Hjalmar aperçoit les yeux pâles de la prédestinée il sent qu'il en a reçu dans le plus profond de son cœur une atteinte qui le tuera, et qu'il ne regrettera pas. Dans *Salomé*, Hérode, s'écrie : « Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que dans les miroirs. Car les miroirs ne nous montrent que des masques ». Cette peur du regard d'autrui, ou de la traîtise possible du sien fut si caractéristique de Wilde, tellement une partie de sa façon d'être, que lorsque Beardsley fit sa merveilleuse charge de l'auteur de *Salomé* travaillant à son drame, entouré des œuvres de Flaubert et de dictionnaires français, il ne put trouver d'autre titre que la phrase, infiniment ironique sur ses lèvres minces : « Il ne faut pas le regarder ». Les deux rustres n'osent pas se délecter de la beauté de cette femme éclatante comme le soleil, couverte de bijoux, et répandant autour d'elle un dangereux attrait qui aveuglera et ruinera quiconque s'en réjouit avec imprudence. Ce sont des sages ; ils se rappellent qu'il y a dans les temples des prêtres, conduits par des esclaves, dont les orbites creuses servent d'avertissement à ceux qui voudraient se plaire à la vue de choses trop brillantes. Mais Honorius, qui symbolise le Contemplateur, ne se refuse pas la joie de se pencher de près sur la Vie, représentée par

Myrrhina. Ainsi, pour avoir méconnu la loi universelle que rien n'est aussi impitoyable que la vénusté, il perd son sens de la réalité du transcendental, et retombe dans les erreurs dont il avait tiré la *Sainte Courtisane.*

Ceux qui échangèrent des politesses craintives et des conversations de café avec le malheureux exilé pendant les dernières années, eurent le privilège d'entendre raconter deux autres histoires d'un symbolisme mêlé de ce merveilleux que Wilde savait dégager des innombrables splendeurs de l'existence sensuelle, du duvet de cygne, des mains de femme, des rubis et des gouttes de vin, de l'opale et d'un ciel d'avril ; histoires qu'il destinait ultérieurement à la présentation scénique, mais qui nous ont été pieusement conservées sous la forme de poèmes en prose. M. André Gide fait allusion à la première d'entre elles, qui devait porter le titre de *Pharaon* dans son *Oscar Wilde* : *In Memoriam.* Il a eu l'extrême obligeance de faire appel à ses souvenirs, pour nous, mais malheureusement en vain : « Je fais grand effort de mémoire, « écrit-il », mais, devant l'absence de résultat, en viens à douter si jamais Wilde m'a raconté sa pièce et si j'en ai jamais connu plus que le titre. Lorsque j'allais le voir à Berneval, c'est son *Achab et Isabelle* (sic) qui l'occupait uniquement [14]. Nous ne connaissons l'autre que par l'intermédiaire de M. H. D. Davray qui, dans son article du *Mercure de France* (« De quelques *Poèmes en prose* inédits d'Oscar Wilde » [15]) rapporte non seulement le schéma mais des passages entiers d'*Achab et Jézabel* ; l'éminent critique ne paraît pas soupçonner, toutefois, que ce qu'il a entendu était déjà du théâtre, au moins dans l'esprit de celui qui contait.

Jézabel convoite la vigne de Naboth, avec une de ces envies de reine orientale qui tiennent à la fois de la passion amoureuse et d'un besoin physique ; elle veut se promener à l'ombre des feuilles de jade tout autant que Salome veut baiser la bouche de Iokanaan ; si son vœu n'est pas comblé, et dans le moment de sa conception, elle en mourra, elle le sait. Elle attire donc Naboth, qui a refusé de lui vendre sa petite terre, dans son palais. Puis, elle l'enlace de ses bras,

14. Lettre en date du 1er novembre 1934.
15. Juillet-août 1926, p. 261 et suiv.

et appelle le roi Achab, qui accourt aussitôt, et, furieux de jalousie, transperce d'un dard le corps de son ami.

Indiquons aussi brièvement que possible, que le meurtrier et sa victime sont unis par les liens d'une de ces amitiés antiques dont M. André Gide a traité dans *Saül* et dans *Le Roi Candaule*. Il existe entre Saül et David, Gygès et Candaule, Achab et Naboth, une même relation cachée, de laquelle on évite de parler comme par crainte, qu'on ne nomme pas non plus qu'un Dieu irritable, mais qui domine les événements qui y restent extérieurs. Pour un autre, croyons-nous, il y aurait intérêt à démêler l'échange d'influences très complexe qui a dû résulter du contact de Wilde et de l'auteur de *L'Immoraliste*, mais notre programme déjà trop chargé, nous oblige de nous astreindre à indiquer que ce fut ce dernier qui y gagna le plus largement. Sans l'initiation de Blidah, l'antinomisme protestant de Gide aurait-il pris l'ampleur que certains déplorent, et qui, dans l'idée de plusieurs, atteint aux proportions d'une nouvelle Réforme ?

Le style, moins impressionniste, moins décharné que celui de *Salomé* suppose un retour à la manière de Flaubert dans *Hérodias*. On en aura la preuve si l'on considère attentivement ce portrait de Jézabel, lequel semble l'apparenter plutôt à Salammbô qu'à cette autre princesse de Judée qui dansa pour le plaisir du Tétrarque. « Les deux tresses rousses de sa chevelure encadraient la pâleur de son visage. Une robe tissée d'or enveloppait son corps souple. Comme des serpents verts, des joyaux d'émeraude scintillaient aux lueurs du couchant. Des gemmes encerclaient les doigts de ses longues mains blanches, et, dans sa beauté resplendissante, elle semblait une idole somptueuse ! » Mais l'amante du Baptiste revit dans l'inconscience magnifique de Jézabel ; elle se meurt dans un rêve douloureux que rien n'apaise, après tant de meurtres et de débauches, que l'exaucement du dernier souhait, pourvu qu'il fût impossible. Elle parle, se tait, marche, ou se laisse aller sur une chaise, « comme lasse d'une intolérable fatigue et mortellement triste de la satiété des désirs accomplis ».

Quel magnifique spectacle ç'aurait été !

Wilde prenait facilement le ton des compagnies les plus différentes ; il savait rire avec les badins, discuter grave-

ment avec les docteurs ; ainsi, il dévoila à Coulson Kernahan [16], homme sincèrement religieux et ne s'en cachant pas, un côté insoupçonné de sa personnalité. Il lui avoua que son ambition était, plus encore que de s'immortaliser comme artiste ou penseur, d'être connu à la postérité comme celui qui revêtit la conception la plus sublime que le genre humain ait élaborée — la rédemption de l'humanité par le Sauveur — de symboles nouveaux, et qui la libéra des accrétions d'hypocrisie dont les siècles l'avaient encombrée. Il réalisa ce projet dans une certaine mesure en écrivant *De Profundis*, mais cette phrase qu'il prononça à la même occasion : « J'espère pouvoir créer, avant de mourir, le Poème épique de la Croix, l'Iliade du Christianisme, qui vivra à tout jamais », laisse entrevoir son désir de faire une œuvre de longue haleine, en vers ou en prose rythmée, dans le genre du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand, mais contenant les résultats du travail sécularisant de l'auteur de la *Vie de Jésus*. Ce qui est plus digne de remarque c'est qu'il esquissa aussi, selon son habitude prodigue le premier acte d'un drame mystique. La donnée en est assez originale : le corps du Christ est retrouvé, de nos jours, dans l'étroit sépulcre taillé dans le roc où Joseph d'Arimathie l'avait déposé, et de ce fait la foi chrétienne, basée sur le dogme de la Résurrection, subit une éclipse passagère. Mais dans son deuxième acte, Wilde comptait, avec la présomption naïve d'un Catulle Mendès, nous initier aux secrets de la nouvelle révélation par laquelle le Christ se justifie aux hommes et fonde la croyance sur des bases nouvelles.

Wilde enseignait volontiers par apologues, soit qu'il eût décidé de gratifier quelques auditeurs de choix d'une leçon de pure esthétique, soit que, se sentant prédestiné à une mort cruelle et vaine, il se résolût à confier sa sagesse à la mémoire des hommes, à l'instar du Christ à qui il se comparaît très souvent. Ainsi les poèmes en prose qu'il ne rédigea jamais se divisent en deux catégories : ceux dans lesquels le conteur a renfermé un aspect de sa doctrine littéraire, et ceux où, nouveau Messie, il prêche l'Evangile hédoniste, dans les formes qui servirent autrefois au fondateur de la religion chrétienne.

16. Coulson-Kernahan, *In good Company*, p. 223.

Dans *In Memoriam,* André Gide rapporte *Le poète* qui appartient au premier groupe :

« Il y avait un jour un homme que dans son village on aimait parce qu'il racontait des histoires. Tous les matins, il sortait du village, et quand le soir il y rentrait, tous les travailleurs du village, après avoir peiné tout le jour, s'assemblaient tout autour de lui et disaient : Allons ! raconte. Qu'est-ce que tu as vu aujourd'hui ?

Il racontait :

— J'ai vu dans la forêt un faune qui jouait de la flûte et faisait danser une ronde de petits sylvains.

— Raconte encore : qu'as-tu vu, disaient les hommes ?

— Quand je suis arrivé sur le bord de la mer, j'ai vu trois sirènes, au bord des vagues, et qui peignaient avec un peigne d'or leurs cheveux verts.

Et les hommes l'aimaient parce qu'il leur racontait des histoires. Un matin, il quitta, comme tous les matins, son village, mais quand il arriva sur le bord de la mer, voici qu'il aperçut trois sirènes au bord des vagues, et qui peignaient avec un peigne d'or leurs cheveux verts. Et comme il continuait sa promenade, il vit, arrivant près du bois, un faune qui jouait de la flûte à une ronde de sylvains.. Ce soir-là, quand il rentra dans son village et qu'on lui demanda comme les autres soirs :

— Allons ! raconte ! Qu'as-tu vu ?

Il répondit :

— Je n'ai rien vu ».

De ce morceau on peut extraire, en tenant compte du caractère nettement symboliste que Wilde imprima à ce genre inconnu avant lui en Angleterre, son opinion sur la fonction sociale du littérateur ; c'est selon lui, de trouver de merveilleuses histoires pour l'amusement et le profit des gens laborieux qui le font vivre ; l'artiste est le luxe d'une communauté industrielle. Mais le vrai noyau du récit, que Wilde nous laisse le plaisir d'atteindre et de retirer nous-mêmes, est la vérité énoncée jadis par Platon, que le poète est un menteur. Si par hasard il s'aperçoit que l'ultime effort de son imagination n'a abouti qu'à décrire des faits, s'il se rend compte que les sirènes et les dieux des fourrés existent aussi réellement que ceux dont il égaie l'existence monotone, il sera, du coup, réduit au silence. Le contact de

l'actuel, du solide, de l'indiscutable, déchire l'exquise fiction de l'art.

Dans son *Echo de Paris*, Laurence Housman a conservé *Le poète aux enfers* et *L'Homme qui avait vendu son âme*; M. H. D. Davray les cite et les commente dans son article du *Mercure de France* (juillet-août 1926, p. 261) qui sera une des principales sources de cette section de notre travail. Celui-ci nous donne également une version de *L'amour et l'art* (p. 272); d'*Achab et Jézabel*, et suivant Miss Aimée Lowther, rapporte l'anecdote de *Simon de Cyrène*, exemple très typique de la nouvelle façon d'envisager la personnalité et l'œuvre du Christ que Wilde doit à la *Vie de Jésus*, de Renan : « La tête basse et le dos patient, le vieillard demeurait sur son escabeau, les oreilles assourdies des futiles récriminations de son épouse. Sans répit, l'acariâtre vieille grommelait les mêmes reproches : « — Stupide barbon, pourquoi as-tu perdu ton temps à flâner en chemin ? Ton père, et le père de ton père, et tous avant eux, ont été gardiens à la porte du Temple. Si tu avais été plus prompt quand on t'a envoyé chercher, tu aurais été certainement, nommé toi aussi gardien à la porte du Temple. Mais, à présent, on a choisi un homme plus diligent que toi. Oh ! vieillard imbécile, pourquoi t'es-tu attardé ? Quel besoin avais-tu vraiment de porter la croix d'un jeune charpentier, séditieux et criminel ?

« — C'est vrai, — admit le vieillard, — j'ai croisé en chemin le jeune homme qu'on allait crucifier, et le centurion m'a requis de porter sa croix. Et quand je l'eus porté jusqu'au sommet de la colline, je me suis attardé, c'est vrai, à cause des paroles que proférait le jeune homme. Il était accablé de douleur, mais il ne s'apitoyait pas sur lui-même, et ses paroles étranges me firent oublier tout le reste.

— Oui, vraiment, tu as oublié tout le reste, jusqu'au peu de bon sens que tu eus jamais, et tu arrivas trop tard pour être nommé gardien à la porte du Temple ! N'as-tu pas honte de penser que ton père, et le père de ton père, et tous ceux qui les précédèrent ont été gardiens à la porte de la Maison du Seigneur, et que leurs noms y sont gravés en lettres d'or et perpétués aux siècles des siècles dans la mémoire des hommes ? Mais toi, vieux bénêt radoteur, seul de ta lignée, tu passeras dans l'oubli, car qui donc jamais, quand tu sera mort, entendra parler de Simon de Cyrène ?»

A cette occasion, faisons remarquer que ce que Wilde apporta de plus original à la littérature anglaise était sa manière de voir les choses d'un point de vue qui n'était qu'à lui, et qui renversait toutes les proportions comme dans une chambre qu'on contemplerait du plafond. Plus encore que son goût insistant du paradoxe, cette qualité sincère de sa vision explique la nouveauté un peu déconcertante de son œuvre. Par exemple, dans l'anecdote que nous venons de transcrire, il y a une assez plaisante inversion des rapports qui fait que l'événement le plus important, de quelque côté qu'on le considère, des vingt derniers siècles est réduit à la taille d'une occasion manquée dans la vie de celui à qui son épouse reproche de n'avoir pas su se hausser au rang d'un concierge. Sans doute Wilde avait des modèles très précis, comme nous avons indiqué plus haut, mais ne faut-il pas admirer la tournure d'un esprit assez délié pour reprendre ces sujets de nouveau, pour comprendre que l'aigle, en laissant tomber sa tortue sur le crâne du sage, perdit avant tout un bon dîner ?

Ernest La Jeunesse, au cours de l'éloge funèbre auquel nous avons déjà fait appel, préserve de l'oubli l'histoire de l'homme qui, ayant reçu une pièce fausse, part à la recherche du roi imaginaire dont l'effigie l'a si vivement impressionné ; c'est ce même conte qui a fourni à M. Francis Carco l'occasion d'un commentaire très spirituel sur la différence entre l'esprit et l'humour. Celui-là également nous entretient d'un autre poème en prose : *Le Roi et le Mendiant* dont le titre seul est parvenu jusqu'à nous. Ingleby, dans son recueil de souvenirs : *Oscar Wilde, some eminiscences* (p. 128), rapporte un développement poétique sur le sommeil. Enfin, pour ne rien négliger, signalons que dans *Oscar Wilde and myself*, de Lord Alfred Douglas, on trouve deux anecdotes, *La Vraie Histoire d'Androclès et du Lion*, p. 232, et *Le sang froid* (p. 233), assimilables en tout à celles que Wilde répéta chez Edmond de Goncourt, au retour de son équipée en Amérique.

Ayant laissé loin derrière lui le sombre pays de fer, noir de suie, gris de brouillard et de vapeur, plein de l'odeur des gares, l'odeur du départ, Wilde renaissait lentement à la vie sous un soleil déjà africain, le long des rives de la mer classique. Alors il voulut chanter la joie reconquise, la

reconnaissance de ses sens de nouveau apaisés et la douceur méditerranéenne. Mais sa voix s'étrangla dans sa gorge dès que le souvenir l'eut repris de ce qu'il avait souffert jadis ; il dut se résigner à vivre son allégresse, à faire de toute son existence un hymne au plaisir. Frank Harris qui l'hébergeait à La Napoule [17] a recueilli quelques stances d'un poème en vers anglais, que son ami envisageait comme un pendant à la *Ballade de la Geôle de Reading*, et qui aurait été intitulé *La Ballade du Jeune Pêcheur*. Dans cet ouvrage, Wilde se serait proposé de détruire l'impression pénible que sa rétractation avait causé aux sectateurs de la beauté ; c'est bien le mot, car ils étaient partout en petit nombre ; néanmoins leur opinion importait beaucoup à Wilde et il savait qu'il les avait déçus. La tradition orale veut que le poète ait été inspiré d'abord par le marbre bien connu de Rude, le *Jeune pêcheur napolitain*, et ensuite par les statues mouvantes et respirantes qu'il avait eu l'occasion d'admirer à Pausilippe pendant le séjour qu'il y fit avec Lord Alfred Douglas en 1897-8. Bien que Frank Harris lui réclamât avec instance de rédiger ce poème, Wilde allégua toujours que c'était une tâche au-dessus de ses forces.

Quand la maison de l'écrivain fut mise à sac, lors de la vente à l'encan de ses effets et de ses bibelots, disparut un roman absolument terminé : *L'incomparable et ingénieuse histoire de Mr. W. H. Ce qui est le vrai secret des sonnets de Shakespeare pour la première fois dévoilé entièrement ici* [18]. Les éditeurs l'avaient eu entre les mains, et en avaient déjà annoncé la publication. Nous en devons déplorer tout particulièrement la perte, car il ne s'agit pas d'un brouillon ou d'une collection de notes et de passages épars, mais bien d'un ouvrage fini, revu et corrigé. Il aurait revêtu le caractère de l'étrange fantaisie de J. K. Huysmans, *Là-bas*, où se mêlent un récit contemporain et les aventures fantastiques de Gilles de Retz ; où celui-là se colore d'un reflet du bûcher lointain de l'assassin mystique, tandis que celles-ci gagnent à leur voisinage avec l'intrigue moderne un accroissement de vigueur et d'actualité qui redouble leur horreur. De même, Wilde comptait amplifier à l'infini ces endroits du

17. Frank Harris, *op. cit*, t. II, p. 131 et suiv.
18. Georges Bazile, *Portraits d'hier*, 2e année, p. 183 et suiv.

Portrait de Mr. W. H., dans lesquels il avait suggéré à merveille, quoiqu'en très peu de mots, l'atmosphère de l'âge de Shakespeare. Il avait aussi, très vraisemblablement, l'intention de donner plus d'ampleur à ces événements qui se déroulent dans notre temps. Que disons-nous : « il comptait faire ceci ou cela ? ». Il l'a fait, et seul l'acharnement de ses ennemis, résolus à le perdre, et leur complicité dans un honteux larcin, l'a frustré de la gloire qu'il était en droit d'attendre de cet écrit.

Lord Alfred Douglas a tout récemment fait paraître un livre sur le même sujet, et dont le titre reproduit presque dans les termes identiques celui du roman perdu ; puisque la probité du gentilhomme est insoupçonnable, nous devons conclure qu'il a été influencé par la théorie séduisante que son grand ami lui avait souvent exposée avec mille digressions lyriques.

Parvenus au terme de notre enquête sur les projets littéraires de Wilde, en travers desquels la catastrophe de 1895 vint se jeter, nous tenons à signaler la façon dont l'influence française transparaît dans ces fragments informes, dans les légendes d'après lesquelles nous pouvons entrevoir le caractère des manuscrits perdus, volés ou détruits.

CONCLUSION

Quand on met un auteur sous le microscope de la critique, seul le rapprochement obtenu reste sensible ; le grossissement est oublié. A plus forte raison, donc, lorsqu'on s'est attaché à scruter un seul aspect de son œuvre, est-il nécessaire de prendre le recul convenable avant de porter sur lui un jugement d'ensemble. Tâchons de rétablir les proportions. Admettons d'abord que Wilde ne saurait prendre rang parmi les meilleurs écrivains de son temps, quoiqu'il soit sans aucun contredit le plus intéressant, celui qui est nanti de la plus insolente vitalité. L'importance qu'on lui accorde vient de ce que, comme un chiffre, il occupe une position dans un total ; un peu aussi de ce qu'il appartient, avec Shakespeare et M. Bernard Shaw, au petit nombre d'Anglais qui sont vraiment connus dans l'Europe continentale. Mais nous nous montrerons plus intransigeants envers ceux qui veulent faire de Wilde un simple pasticheur. Chateaubriand a dit : « L'écrivain original n'est pas celui qui n'imite personne, mais celui que personne ne peut imiter ». Sans doute rien n'est plus facile que de mimer ses gestes affectés, la cadence langoureuse et mièvre de certains de ses écrits, mais a-t-on vu depuis sa mort, nous ne dirons pas beaucoup, mais une seule pièce du mérite de *L'Importance d'être Sérieux* et s'inspirant de celle-ci ? On lui connaît des disciples et non pas peu, mais si nous restons dans l'expectative d'un nouveau *Portrait de Dorian Gray*, notre attente risque d'être longue.

Wilde était le maître à danser des sauvages ; sans réussir à leur communiquer la grâce de Versailles, il arriva cependant à amoindrir considérablement leur balourdise naturelle. Il leur enseigna de priser la légèreté, la mesure et de moduler avec art leurs chants de guerre. C'est surtout dans le domaine de la forme que son action a eu des résultats qui se sont prolongés jusqu'à nos jours à travers l'accès

de barbarisme que l'Angleterre subit vers l'époque de la sotte et malheureuse aventure sud-africaine, et dont elle s'est à peine remise. Il ne laissa aucun genre littéraire exactement comme il l'avait trouvé. Il inventa le « théâtre en fauteuil », suite de conversations brillantes et artificielles sur un sujet généralement anodin ; c'est en le suivant de près que Noël Coward remporte actuellement des succès si flatteurs. Ses grands spectacles romanesques, tels que *La Duchesse de Padoue* et *Salomé* ont nécessité un renouvellement de la mise en scène. Les directions d'une hardiesse inouïe qu'il laissa épouvantèrent un moment les techniciens mais servirent de point de départ aux progrès dans le montage et l'éclairage qui, heureusement, continuent toujours. Si George Moore apporta sur les bords de la Tamise le roman naturaliste, il était moins entier et provocatif dans sa nouveauté que Wilde ; car on s'était familiarisé avec l'âpre peinture des mœurs dès le temps de Fielding et de Smollet ; la minutie, l'enregistrement patient du caquetage des femelles n'étonnaient pas les esprits abrutis par une longue pratique de Jane Austen et des sœurs Brontë ; le déterminisme enfin ne soulevait pas de résistances en rentrant, déguisé par la prose tourbeuse de l'école de Médan, au pays de Darwin et de Huxley. La vie domestique dans ce qu'elle a de plus trivial, l'inventaire des linges souillés et du baquet à ordures étaient déjà dans l'idée de beaucoup d'Anglais, des matières fort bien appropriées à l'œuvre d'art. Quant à la grossièreté, là, certes, il fallait pousser les hauts cris ; mais c'était uniquement pour sauvegarder les apparences ; dans les fumoirs, sur les terrains de jeu, aux dortoirs des lycées, partout où les mâles de la race se retrouvaient seuls, loin des pasteurs et des dames, on jurait de façon à faire rougir un capitaine de dragons. Tout scandale était licite, sauf en imprimé. Mais si la brutalité était pardonnable, puisque cela rentrait plus ou moins dans les mœurs, la fantaisie ne l'était pas. Devant *Le Portrait de Dorian Gray*, le public anglais eut comme un vague soupçon qu'on se moquait de lui, et aussitôt de hurler à l'immoralité.

Avant *Intentions*, l'Angleterre n'avait rien produit en fait de dialogues à la fois critiques et créateurs, où les envolées lyriques alternent avec la discussion des théories esthétiques et de brefs aperçus sur des œuvres représen-

tatives. La question apparemment résolue de la sincérité y est remise en doute, toutes les règles et les opinions reçues sont bouleversées, les doctrines symbolistes exposées avec ordre. Somme toute, Wilde s'y montre sous le jour le plus véritable et le plus attrayant, comme le théoricien de la décadence anglaise et comme son agent de liaison avec la France.

Au moment de terminer ce dernier essai de perspective, et de dire adieu, définitivement, à Oscar Wilde, nous éprouvons le besoin de préciser un peu le fond neutre sur lequel, pendant des années homériques, il profila sa silhouette provocante de mage et de poète-roi, d'éclairer d'une lumière tardive les murs de fer qui virent flotter sa cape d'écarlate. C'était parmi les rumeurs d'un âge qui va finir, au milieu d'écroulements presque journellement renouvelés que sa révolte littéraire vint s'ajouter à tous les autres ferments de discorde. Il y a de certaines époques où l'illusion entretenue par les calendriers s'accorde avec la vérité même ; il y a des fins de siècle où, parce que l'on croit que tout est caduc, et va tomber en poussière au moindre coup, cela arrive. D'ailleurs, en 1890, l'Angleterre était remplie en effet de la mélancolie des maisons où tout est bien fragile à force d'avoir duré si longtemps et du regret d'une symphonie qui s'éteint. Les rayons horizontaux d'un soleil qui avait été glorieux affublaient les monuments familiers d'ombres étranges, et les couchaient par terre dans une ruine tristement préfigurante.

Victoria, idole affublée de pierreries, trônait dans une grandeur de légende qui masquait la pauvre vérité que toute l'Europe vit dans l'année de Majuba : couvrant les grêles fusillades des avant-postes on entendait déjà comme par une soirée d'orage, gronder dans les lointains le canon de Jutland et de Mons.

Conscients de cette faiblesse, des professeurs d'énergie, tels que ce jeune Kipling auquel appartenait l'avenir, s'évertuèrent à raffermir les courages, à assainir le pays. Non sans succès, car il s'opéra un certain redressement. Mais malheureusement pour Wilde, ce fut précisément au moment où l'opinion publique était le plus agitée qu'il revint de Paris, ce foyer de corruption, pour entretenir ses compatriotes d'un art raffiné, aristocratique et déliquescent.

On se trompait en croyant que les jeunes qui se rallièrent à la doctrine de l'art souverain et autonome étaient des dégénérés. C'était l'Angleterre, au contraire, qui était malade, et le vieil ordre des choses s'écroula de lui-même en révélant le fronton de marbre de l'édifice auquel avait travaillé dans l'ombre toute une génération qui s'était inspirée de Wilde et des maîtres français qu'il leur avait indiqués. Edifice qui n'est pas encore achevé.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur
de l'Académie de Paris :
S. CHARLÉTY.

Vu le 29 janvier 1935
Le Doyen de la Faculté des lettres
de l'Université de Paris :
H. DELACROIX.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

I. *L'œuvre de Wilde : éditions anglaises autorisées*

1878 Newdigate Prize Poem : *Ravenna,* Oxford ; Thos. Shrimpton and Son.

1881 *Poems,* London. David Bogue.

1888 *The Happy Prince and Other Tales,* London ; David Nutt.

1891 *Intentions,* London ; James R. Osgood, Mc Ilvaine and Co.

1891 *The Picture of Dorian Gray,* London, Ward, Lock and Co.

1891 *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories,* London ; James R. Osgood, Mc Ilvaine and Co.

1891 *A House of Pomegranates.* London ; James R. Osgood, Mc Ilvaine and Co.

1893 *Salomé, Drame en un acte,* Paris ; Librairie de l'Art Indépendant. London ; Elkin Mathews and John Lane.

1893 *Lady Windermere's Fan. A Play About A Good Woman.* London, Elkin Mathews and John Lane.

1894 *Salomé. A Tragedy in One Act. Translated from the French,* (by Lord Alfred Bruce Douglas). London, Elkin Mathews and John Lane.

1894 *The Sphinx,* London, Elkin Mathews and John Lane.

1894 *A Woman of No Importance,* London, John Lane.

1895 *The Soul of Man,* London ; Privately printed ; (A.L. Humphreys).

1898 *The Ballad of Reading Gaol* (par C.3.3.). London, Leonard Smithers.

1899 *The Importance of Being Earnest. A Trivial comedy, for Serious people. By the Author of Lady Windermere's Fan.* London, Leonard Smithers and Co.

1905 *De profundis,* London ; Methuen and Co.

II. *Les « Oeuvres complètes »*

1908 *The Works of Oscar Wilde.* London. Methuen and Co. 13 vol. in-8°.

The Duchess of Padua. A Play.

Salomé. A Florentine Tragedy. Vera.

Lady Windermere's Fan.

A Woman of no Importance.

An Ideal Husband.

The Importance of Being Earnest.

Lord Arthur Savile's Crime and other Prose Pieces.

Intentions and the Soul of Man.

The Poems.

A House of Pomegranates, The Happy Prince and Other Tales.

De Profundis.

Reviews.

Miscellanies.

The Picture of Darian Gray. Paris, Charles Corrington 1908. (Ouvrage hors-série, mais de même format).

1909 Deuxième édition en 12 volumes, avec deux hors-série, *The Picture of Dorian Gray,* Paris ; Charles Corrington, et *Salomé,* (traduction de Lord. Alfred Douglas), London, Elkin Mathews and John Lane Methuen.

Note. (Pour ce travail nous avons employé tantôt la première édition sur vélin japonais de la Bibliothèque Nationale, tantôt, en raison de l'état incomplet et de l'inaccessibilité de celle-là, la cinquième édition Methuen, 1911).

III. Les traductions

1895 *Le Portrait de Dorian Gray,* Paris, A. Savine. Nouvelle édition 1904.

1898 *Ballade de la Geôle de Reading,* H.D. Davray, Paris, *Mercure de France.*

1902 *Une maison de Grenades* G. Khnopff, Paris, Editions de *La Plume* Aussi, Savine, 1911.

1905 *Le crime de Lord Arthur Savile,* A. Savine, Paris ; P.V. Stock. *Intentions,* J.J. Renaud, Paris, P.V. Stock, *De profundis,* H.D. Davray Paris, *Mercure de France,* (texte complet, 1926).

1906 *Intentions,* Hugues Rebell, Paris ; *Poèmes en prose,* Charles Grolleau, Paris, C. Corrington ; *Trois comédies,* Arnell, Paris. *Le portrait de M.W.H.* A Savine, Paris, P.V. Stock. *L'âme de l'homme,* Paul Grosfils, Bruges, A. Herbert.

1907 *Poèmes,* A. Savine, Paris ; *Le Prêtre et l'acolyte, Études d'art et de littérature,* A. Savine, Paris, P.V. Stock.

1909 *Théâtre complet,* A. Savine, Paris, P.V. Stock, 3 volumes : I. *Les drames* (1909) ; II. *Les comédies* (1910) ; III *Les comédies* (suite) (1911).

1912 *Pensées,* Georges Bazile, Paris, Basset ; *Poèmes en prose,* Georges Bazile, Paris, E. Figuière.

1913 *Essais de littérature et d'esthétique,* 3 vol. A. Savine, Paris, P.V. Stock.

1914 *Opinions de littérature et d'art.* J. Cantal, Paris, Ambert. *Les origines de la critique historique et conférences sur l'art.,* Georges Bazile, Paris, *Mercure de France.*

1918 *Une tragédie florentine, et fragments dramatiques inédits.* Traduction de Georges Bazile, Paris, Georges Bazile éditeur.

1919. *La maison de la courtisane,* A. Savine, Paris, P.V. Stock.

1921 *Le crime de Lord Arthur Savile et autres histoires,* Georges Bazile Paris, Calmann-Lévy.

1925 *Clamavi ad te..... suivi d'un choix de pensées,* C. Georges Bazile, Paris, André Delpeuch.

1926 *La Duchesse de Padoue,* C. Georges Bazile, Paris, éditions de la banderole.

1927 *Intentions* Philippe Neel, Paris, libr. Stock, Delamain et Boutelleau
La ballade de la geôle de Reading, H.D. Davray, Paris, Javal et Bourdeaux. *L'esprit de Wilde*, Léon Treich, Paris, libr. Gallimard.

1928 *Le portrait de Dorian Gray*, E. Jaloux et F. Frapereau. Paris, Société d'édition *Le Livre. L'anniversaire de l'Infante.* (s.n. de traducteur), Paris, éditions Ed. Narcisse.

1929 *Poèmes en prose*, C. Grilleau, Paris, C. Crès et Cie.

IV. *Les Études critiques*

Bazile (G.). — *Oscar Wilde*, Paris, H. Fabre, 1911, in-8°, *Portraits d'hier*, 2e année, n° 48, 1er mars 1911.

Bendz (E.). — *The influence of Pater and Matthew Arnold in the prose writings of Oscar Wilde*, Gothenburg, Wettergren und Kerber, 1914, in-8°.

Chauvet. — *Sept essais de littérature anglaise*, Paris, E. Figuière, 1931, in-16.

Choisy (L.F.). — *Oscar Wilde*, Paris, Perrin et Cie, in-16.

Delarue-Mardrus (L.). — *Les amours d'Oscar Wilde*, Paris, Ernest Flammarion, 1929, in-16.

Douglas (Lord A.). — *Oscar Wilde and myself*, London, J. Long. 1914, in-8°.
— *Oscar Wilde et quelques autres*, traduction d'Arnold van Gennep, Paris, Gallimard, 1930, in-16.
— *Autobiography*, London, 1929.

Duthuit (G.). — *Le rose et le noir* (de Pater à Wilde), Paris, la Renaissance du livre (s.d.), in-16, 1923 ?

Fehr (B.). — *Studien zu O. Wildes Gedichten*, Berlin, 1918, 8°.

Gide (A.) — *Prétextes*, Paris, *Mercure de France*, 1913, in-18.
— *Paludes*, Paris, N.R.F., 1920, in-16.
— *Si le grain ne meurt*, Paris, N.R.F., 1924, in-16.
— *Oscar Wilde, in memoriam*, Paris, *Mercure de France*, 1910, in-18.

Hagemann (C.). — *Oscar Wilde*, Minden, Bruns, 1904, in-16.

Harris (F.). — *Contemporary portraits*, London, 1915, in-8°.
— *Oscar Wilde, His Life and Confessions*, New-York, Brentano, 1923, in-8°. (Traduction française par H.D. Davray et M. Vernon, Paris, *Mercure de France*, 1928, in-16).

Ingleby (L.C.). — *Oscar Wilde*, London, Laurie, 1907, in-8°.
— *Oscar Wilde. Some reminiscences*, London, 1912, in-16.

Lemonnier (L.). — *La vie d'Oscar Wilde*, Paris, éditions de la *Nouvelle Revue Critique*, 1931, in-16

Maurois (A.). — *Quatre études anglaises*, Paris, l'artisan du livre, 1927, in-8°.

Millard (Stuart Mason). — *Bibliography of Oscar Wilde's Poems*, London, Richard, 1907, in-16.

Porché (F.). — *L'amour qui n'ose pas dire son nom*, Paris, Grasset, 1927, in-16.

Ransome. — *Oscar Wilde*, London, Secker, 1912, in-8°.

Régnier (H. de). — *Figures et caractères, Paris Mercure de France*, 1901, in-18

Sherard (R.H.). *The Life of Oscar Wilde*, London, 1906.
— *Oscar Wilde, The story of an unhappy friendship* », London, Hermes Press, 1902, in-4°.
— *The real Oscar Wilde*, London, 1910, 8°.

Anonyme. — *Oscar Wilde three times tried*, London, Ferrestone Press, 1912, 8°.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES

Alembert (Jean d') : p. 15.
Apollinaire (Guillaume) : p. 159.
Augier : p. 106, 127, 129, 130, 144-5, 148, 265.
Aurevilly (Barbey d') : p. 230, 268.

Balzac (Honoré de) : p. 2, 16, 17, 18, 173, 177, 186-7-8-9, 190, 198, 200, 216-17, 220.
Banville (Th. de) : p. 49.
Barlas (John) : p. 20.
Barrès (Maurice) : p. 25.
Baudelaire (Charles) : p. 2, 14, 15, 19, 47-8, 57, 59, 61-5, 74, 83-4, 97-9, 103 167, 170, 211, 216, 218, 232, 261.
Bauer (Henry) : p. 23, 24, 25, 28, 33, 96, 154, 210, 226.
Beardsley (Aubrey) : p. 20, 38, 156.
Bec (Georges) : p. 30, 40.
Becque : p. 124.
Béranger : p. 9, 216-17, 221.
Berlioz : p. 222.
Bernhardt (Sarah) : p. 19, 77, 152-4, 213.
Blanche (Jacques) : p. 25.
Boissier (Gaston) : p. 216-17-18.
Borel (Petrus) : p. 15.
Bouhélier (Saint-Georges de) : p. 168.
Bourget (Paul) : p. 18, 170, 171, 177.
Brillat-Savarin : p. 27.
Brunetière : p. 210.

Caro (E) : p. 216, 219.
Carco (Francis) : p. 175, 282.
Cazin (Jean-Charles) : p. 19.
Chamfort : p. 149.
Claudel (Paul) : p. 168.
Closset : p. 15.
Comte (Auguste) : p. 15.
Coppée (François) : p. 30, 73.
Corot : p. 222.
Courteline (Georges) : p. 30.
Cousin (Victor) : p. 15.

Daudet (Alphonse) : p. 18.
Davray (H.D.) : p. 32, 69, 70, 281.
Degas (Edgar) : p. 19, 78, 80.
Denise (Louis) : p. 192.
Diderot (Denis) : p. 4.
Douglas (Alfred, Lord) : p. 27-8, 31, 40, 69, 71, 98, 109, 110, 169, 170, 171, 229, 250, 265, 282, 284.
Dowson (Ernest) : p. 20, 37, 71.
Dumas père : p. 10, 29, 126, 173, 216.
Dumas fils : p. 96, 106, 109, 110-11, 127, 129, 130-35, 137-39, 141-2, 144-7, 149, 170, 178, 262, 265.

Flaubert (Gustave) : p. 47, 55, 66-8, 79, 81-4, 86-9, 151, 156, 157-8, 160, 163-4 193, 211, 216, 273-4.
Fort (Paul) : p. 22.
Fourier (Charles) : p. 15, 50.
France (Anatole) : p. 25, 59, 60, 179, 272-3.

Gautier (Théophile) : p. 4, 5, 11, 14, 15, 37, 47-9, 55-6, 77-9, 81, 83-4, 89, 164, 180, 184, 198, 202, 207, 211, 216, 218, 231, 237, 258.
Gaultier (Jules de) : p. 230.
Gide (André) : p. 22, 26, 27, 34, 42, 75, 95-6, 97-8, 201, 229, 277-8, 280.
Goncourt (Edmond et Jules de) : p. 5, 18, 40, 76, 177, 194, 197, 216, 224, 231.
Gourmont (Rémy de) : p. 158, 192.
« Gyp » : p. 214, 216, 218.

Halévy : p. 150.
Hugo (Victor) : p. 18, 51-2, 55, 71, 109, 112, 114-16, 118-22, 126, 177, 216, 239, 257, 269.
Huret (Jules) : p. 25, 30.
Huysmans (Joriskarl) : p. 59, 63, 93, 152, 158, 161, 170, 182-5, 187, 190, 192-3, 197-9, 207-8, 283.

Jarry (Alfred) : p. 42.

Kernaham (Coulson) : p. 4, 265, 279.

Labiche (Eugène-Marin) : p. 105, 108, 150.
Laforgue (Jules) : p. 156, 159, 191.
La Jeunesse (Ernest) : p. 32, 229, 282.
Lamartine (Alphonse de) : p. 10, 74, 216.
Lazare (Bernard) : p. 40.
Lemaître (Jules) : p. 28, 172, 210, 233.

Leroux (Hugues) : p. 25.
Lorrain (Jean) : p. 4, 40-1, 47, 84, 89, 90, 91, 93, 103, 151, 153, 172, 208.
Louys (Pierre) : p. 25, 34, 103, 154-5, 182, 229.

Maëterlinck (Maurice) : p. 24, 33, 158, 163-7, 273-6.
Mallarmé (Stéphane) : p. 22, 25, 59, 93, 103, 151, 161, 170, 177, 229, 233.
Massenet (Jules) : p. 155-6-7.
Masson (Gustave) : p. 219.
Mauclair (Camille) : p. 203.
Maupassant (Guy de) : p. 73, 172, 214, 216.
Maurras (Charles) : p. 25, 43.
Meilhac : p. 150.
Mendès (Catulle) : p. 25, 84, 89, 90, 100, 172, 229, 231.
Mirbeau (Octave) : p. 26, 30, 33.
Montesquieu : p. 15.
Montesquiou-Fezensac (Robert de) : p. 11, 24.
Moore (George) : p. 13, 20, 37, 71, 211, 286.
Moréas (Jean) : p. 25, 44.
Moreau (Gustave) : p. 81, 93, 152, 158, 161, 168.
Musset (Alfred de) : p. 140, 199, 203.

Napoléon Ier : p. 15.
Nerval (Gérard de) : p. 19.
Nordau : p. 16.
Normand (Jacques) : p. 30.

Ohnet (Georges) : p. 29.
« Ouida » (Mlle de la Ramée) : p. 216.

Pater (Walter) : p. 14, 17, 37, 95, 182.
Péladan (Joseph) : p. 22.
Pissarro (Camille) : p. 19.
Proudhon : p. 50.

Rachilde : p. 24, 25.
Raynaud (Ernest) : p. 2, 35, 42, 44, 153, 229.
Rebell (Hugues) : p. 25.
Régnier (Henri de) : p. 24, 42, 94, 154, 224.
Renan (Ernest) : p. 15, 28, 76, 102, 240-3, 244-55.
Renaud (Jean-Joseph) : p. 19.
Retté (Adolphe) : p. 25, 32, 94, 154, 177, 181, 229-30, 232-5, 238.
Richepin (Jean) : p. 19.
Rimbaud (Arthur) : p. 20, 28, 66, 69.
Rollinat (Maurice) : p. 18, 57, 59, 65-6, 83, 191-2.
Rossetti (Dante Gabriel) : p. 39, 48, 76.
Rostand (Edmond) : p. 33.
Ruskin (John) : p. 14, 17, 37, 39.

Sabatier (Antoine) : p. 159.
Saint-Simon (Henri de) : p. 15, 50.
Salmon (André) : p. 154.
Samain : p. 91, 168.
Sand (George) : p. 216-17.
Sarcey (Francisque) : p. 28, 108, 123, 210, 215, 233.
Sardou (Victorien) : p. 19, 106, 109, 110-13, 125, 127, 141, 144, 265, 267.
Schérer (Edmond) : p. 216.
Schwob (Marcel) : p. 18, 63, 90, 155.
Scribe (Eugène) : p. 17, 105, 127, 131, 150.
Shaw (George Bernard) : p. 17, 38, 239, 264.
Stapfer (Paul) : p. 218.
Stendhal (Henri Beyle) : p. 204, 216, 218.
Stuart Merrill : p. 18, 22, 28, 94, 154, 229.
Symons (Arthur) : p. 14, 20, 37, 56, 69, 71, 89, 211.
Swinburne (Algernon Charles) : p. 14, 18, 47, 52, 76, 106, 177-8, 224-5.

Talleyrand : p. 147, 149.
Tocqueville (Clerel de) : p. 15, 50.

Uzanne (Octave) : p. 31, 36, 69.

Vacquerie (Auguste) : p. 18, 177.
Vanor (Georges) : p. 30.
Verlaine (Paul) : p. 18, 21, 28, 69, 74, 75, 76, 233.
Villiers de l'Isle-Adam (Auguste de) : p. 33, 97, 174-7.

Whistler (James Mac Neil) : p. 17, 77, 78, 81.
Wilde (William Robert Wills) : p. 9, 10
Wilde (Lady, née Jane Francesca Elgée) : p. 10.
« Willy » : p. 30, 149.
Wyzéwa (Téodor de) : p. 25.

Zau : p. 30.
Zola (Émile) : p. 25, 30, 73, 173, 190, 195-7, 216, 218, 260.

TABLE DES MATIERES

PRÉFACE VII

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE

POINTS DE CONTACT

I. ESQUISSE BIOGRAPHIQUE 9

II. LES MILIEUX 35

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE

III. SA POÉSIE 47

a) Ses vers. — *b*) Les contes de fées. — *c*) Sa conversation. — *d*) Les poèmes en prose. — *e*) La correspondance poétique .

IV. SON THÉATRE .....

a) Introduction. — *b*) Les drames romantiques. — *c*) Les comédies de mœurs. — *d*) Son esprit. — *e*) Salomé

V. SA PROSE 169

a) Contes et nouvelles. — *b*) Le roman. — *c*) Wilde journaliste. — *d*) La correspondance ordinaire

VI. SA PENSÉE 227

a) Idéalisme. — *b*) Hédonisme. — *c*) Socialisme. — *d*) Autour de la *Vie de Jésus* de Renan

VII. LA CITATION FRANÇAISE COMME PROCÉDÉ STYLISTIQUE 256

VIII. INTENTIONS 262

CONCLUSION 285

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE 288

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES 292

Imprimerie F. BOISSEAU, 34, rue du Taur. — TOULOUSE